JAHRGANG 1960 · HEFT 3

# MASKE UND KOTHURN

VIERTELJAHRSSCHRIFT FÜR THEATERWISSENSCHAFT
herausgegeben vom Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien

VERLAG BÖHLAU

# MASKE UND KOTHURN

## VIERTELJAHRSSCHRIFT FÜR THEATERWISSENSCHAFT

Herausgegeben vom Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien

Aufgabenkreis und Zweck: Die Vierteljahresschrift für Theaterwissenschaft „Maske und Kothurn" will in lebendigster Form zur Weiterentwicklung dieser in vielen Ländern aufstrebenden Disziplin beitragen. Sie stellt dauernde Grund- und Wesensfragen des Theaters im Zusammenhang mit neuesten Forschungen und Erfordernissen zur Diskussion. Sie bietet viele neue theaterhistorische Einsichten und gibt Überblick über das in anderen Ländern Erprobte und Erarbeitete. Vor allem dient sie auch dem lebendigen Theater von heute und morgen, indem sie von der zweitausendjährigen Kulturkontinuität des abendländischen Theaters her die Brücken zu den neuen Theaterproblemen der Gegenwart schlägt. Wie schon im ersten Heft, erhalten deshalb nicht nur Theaterforscher das Wort, sondern genau so Regisseure und Dramaturgen, Dramatiker, Komponisten und Theaterleiter, Schauspieler und Bühnenbildner. Es geht hier bei aller Wissenschaftlichkeit nie um bloß Antiquarisches, sondern um ein gemeinsames Anliegen der Kunst und der Wissenschaft. Neben den Leitaufsätzen werden in Sonderabteilungen jeweils „Porträts" großer Theaterleute und Theaterwissenschaftler geboten. In einer Abteilung „Schatztruhe" wird Ungedrucktes oder in verschollenen Ausgaben Gefundenes dargeboten. Berichte über Theatersammlungen, Theatermuseum und Theaterwissenschaftliche Institute gewähren einen Einblick in die Arbeit der Mitstrebenden und in die Quellenbestände. Rezensionen neuer Fachliteratur und bibliographische Zusammenfassungen wechseln in den einzelnen Heften ab.

Eigentümer und Herausgeber: Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien (Vorstand Univ.-Prof. Dr. Heinz Kindermann / Verantwortlicher Schriftleiter: Univ.-Prof. Dr. Margret Dietrich. Alle: Wien I, Hofburg, Batthianystiege / Erscheinungsweise: jährlich 4 Hefte oder 2 Doppelhefte / Anzeigen und Beilagen werden aufgenommen. Rezensionsexemplare direkt an die Redaktion erbeten. Eine Gewähr für die Berücksichtigung unverlangt eingesandter Bücher, Separata usw. kann nicht übernommen werden. / Verlag Hermann Böhlaus Nachf. Ges. m. b. H., Graz-Kroisbach; Wien IX/72, Frankgasse 4 / Druck: Carl Ueberreuter, Wien IX, Alser Straße 24

Abonnementpreis pro Jahrgang S 144.—, DM 24.—, Einzelheft S 42.—, DM 7.—.

Auslieferung für Deutschland: Böhlau-Verlag, Köln 16.


---

## INHALT HEFT 3:

### Aufsätze


Seite

Der Machtgedanke in der Dramatik der Gegenwart. Von Walther Karsch (Berlin) .... 201

Zum Verständnis amerikanischer Dramatik. Von Hans Joachim Schaefer (Kassel) .... 212


*Fortsetzung auf Umschlagseite 3*

# DER MACHTGEDANKE IN DER DRAMATIK DER GEGENWART

Von Walther Karsch (Berlin)

*Vortrag, gehalten am 7. Mai 1960, anläßlich einer Jubiläumsfestwoche des Schloßtheaters zu Celle, die unter dem Thema „Glanz und Elend der Macht" stand. Die im ersten Absatz genannten Stücke wurden während dieser Woche in Celle gespielt.*

Heute abend werden Sie hier zwei Stücke sehen, deren Autor Fernando Arrabal versucht, sich mit dem Phänomen der Gewalt, die immer von der Macht ausgeht, auf satirisch-ironische Weise auseinanderzusetzen. Shakespeare läßt seinen „König Lear" an der Macht der Boshaftigkeit scheitern, Schillers „Parasit" ist ein Exempel des allerdings bestraften Machtmißbrauchs; Reinhold Schneiders „Großer Verzicht" ist die große, geistig bestimmte Auseinandersetzung über die Unvereinbarkeit von Wahrhaftigkeit und Macht, Günther Ghirardini unternimmt in seinem „Untergang der Stadt Sun" den Versuch, dem Problem des Hochverrats an der Macht, die hybride und verbrecherisch geworden ist, beizukommen, Shaws „Kaiser von Amerika" ist die zärtliche Ironisierung der Macht, Beaumarchais „Toller Tag" ihre bissige Verspottung.

Und so könnten wir nach diesem Blick auf das Programm der Celler Jubiläumswoche einen Gang durch die Weltdramatik antreten und würden dabei immer wieder auf Stücke stoßen, in denen sich ihre Schöpfer mit dem Problem der Macht auseinandergesetzt haben — von den Griechen bis zu Brecht und über Brecht hinaus. Wenn wir uns heute und hier aber bewußt auf das zeitgenössische Drama beschränken, so vor allem deshalb, weil die Jahre seit 1933 uns diese Fragen in einem ganz anderen Licht haben sehen lassen, als etwa noch Shaw sie gesehen hat oder Zuckmayer in seinem „Hauptmann von Köpenick", dieser Satire auf die immerhin noch liebenswerte Borniertheit der Macht.

Was ist vorgegangen? Ein Mann hat nicht nur die ihm übertragene Macht mißbraucht, er hat den Anspruch auf die totale Macht über die ihm ausgelieferten Menschen, über ihre Existenz und über ihr Leben erhoben, er hat in seinem Machtwahn Millionen von Menschenleben vernichtet, er hat eine ganze Welt in einen Krieg gestürzt, der, wenn es nach ihm gegangen wäre, mit der totalen Vernichtung der europäischen Menschheit geendet hätte. Und er hat das alles getan mit dem Anspruch, recht zu tun.

Und zu denen, die halfen, das Ungeheuer niederzuringen, gehört, eines der von der Weltgeschichte offenbar besonders geliebten Paradoxa, ein Staat, dessen Anspruch auf totale Macht über die Menschen nicht geringer, wenn auch klüger begründet ist als der des Ungeheuers.

Der Autor unserer Tage sieht sich vor ganz andere Fragen gestellt, vor viel grundsätzlichere als etwa Gerhart Hauptmann, der die Macht anklagte, weil sie soziale Ungerechtigkeit nicht nur nicht zu verhindern, sondern als Recht zu verewigen suchte; anders auch als Shaw oder der Zuckmayer von 1930, die ihren Witz, ihren Sarkasmus an den Trägern der Macht ausließen. Daß die Auseinandersetzung hiermit sich gerade im Raum des Theaters vollzieht, hat seine guten Gründe. Das Theater war in einem guten Sinne immer auch Tribüne, auf der diskutiert wurde. Selbst das leichteste Konversationsstück setzt sich mit irgendeinem Thema auseinander, und diese Möglichkeit, das Für und Wider zu erörtern und zugleich die Träger von Meinungen und Gegenmeinungen als lebendige Menschen auf die Bühne zu stellen, hat von jeher die Autoren gereizt, ihren Stoffen das Gewand des Theaterstücks anzuziehen. Ob dabei nun immer Dichtung, welcher Anspruch ohnehin zu hoch geschraubt ist, oder wenigstens Theaterliteratur herausgekommen ist, soll hier nicht untersucht werden, denn wir haben es an dieser Stelle nicht mit der Bewertung zeitgenössischer Dramen zu tun, sondern lediglich damit, wie das Problem der Macht im zeitgenössischen Drama gestellt, betrachtet und abgehandelt wird. Der Formen gibt es dabei viele, von der bloßen Schilderung über die Anklage gegen die Gewalt als den Mißbrauch der Macht bis zu einer Auseinandersetzung mit dieser Macht und weiter sogar bis zur dialektisch verklausulierten Verwerfung der Macht, solange die andern sie besitzen, und ihrer Anerkennung, wenn sie in den Besitz der eigenen Partei gekommen ist. Und wir werden festzustellen haben, daß fast immer, dies eben ein Zeichen, wie sich die Dinge geändert haben, die Auseinandersetzung mit der Macht zugleich eine Auseinandersetzung mit der Gewalt ist.

Wer die zeitgenössischen Autoren, zu denen wir in unserem Zusammenhang von den Toten Brecht, Kaiser, Reinhold Schneider, Giraudoux und natürlich und nachdrücklich Camus zählen wollen, vor sich Revue passieren läßt, wird feststellen, daß sie sich so gut wie durchweg mit unserer Frage beschäftigt haben. Sogar Jean Anouilh, der erfolgreichste und meiner Meinung nach mit Unrecht zu einem Dichter hochgelobte Boulevardier des zeitgenössischen Theaters, hat sich in einem Frühwerk, der „Antigone", und dann noch einmal in der „Lerche" dieser Frage gestellt. Kreons eindringlicher Mahnung, zu begreifen, daß die Macht, in seinem Beispiel verkörpert in dem Kapitän eines dem Untergang geweihten Schiffes, auch Unrecht tun muß, um die Ordnung aufrechtzuerhalten, dieser Mahnung setzt Antigone ihr Wort entgegen: „Ich will nicht begreifen. Das ist gut für Euch. Ich bin für etwas anderes da, als zu begreifen. Ich bin da, um nein zu sagen und zu sterben." Antigones Tragik: Sie verteidigt bedingungslos die Menschlichkeit gegen die Unmenschlichkeit, zu der die Logik der totalen Staatsmaschinerie in jedem ernsthaften Konflikt kommen muß, und sie muß an diesem unauflöslichen Dilemma zugrunde gehen. Und Johanna, die Lerche, stirbt an dem gleichen Nein, stirbt daran, daß sie sich nur in allen Glaubenssachen der Kirche unterwerfen, nicht aber von ihren Handlungen und Taten lossagen will, stirbt daran, daß sie als Mensch gegen die totale Maschinerie aufsteht, verkörpert in dem konsequentesten Vertreter der Macht, hier der kirchlichen Macht,

dem Inquisitor, der da sagt: „Wir müssen lernen, so oder so, und mag es die Welt noch so teuer kommen, wie wir den Menschen dazu bringen, ‚ja' zu sagen. Solange es einen einzigen Menschen gibt, dessen Stolz noch nicht gebrochen ist, solange schwebt die Idee in Gefahr." Carl Zuckmayer, der nach dem zweiten Weltkrieg ein paarmal Zeitfragen in Zeitstücken abgehandelt hat, sieht im „Kalten Licht" sehr genau die Problematik der Macht. Sein an sich durchaus anständiger Wolters wird zum Verräter aus Ideologie; die gesellschaftliche Doktrin, der er anhängt, erhebt also auch hier den Totalitätsanspruch, sie verlangt, was unter moralisch einwandfreien Menschen unmöglich sein sollte, den Verrat auch an moralisch einwandfreien Menschen, ja an Freunden. Zuckmayer versucht, dem beizukommen, indem er seinen Wolters nicht nur des Verrats überführen, sondern in der Gefängniszelle zu sich, zu seinem wahren, moralischen Ich zurückfinden läßt.

Meine Damen und Herren, das waren erst zwei Beispiele, willkürlich herausgegriffen aus einer Unzahl von Namen. Wohin Sie auch blicken, immer werden Sie sehen, wie diese Frage unsere Dramatiker bewegt, heißen sie nun: Ahlsen, Altendorf, Ardrey, Barcava, Ulrich Becher, Bruckner, Cocteau, Coubier, Dürrenmatt, Eliot, Fodor, Christopher Fry, Jean Genet, Hay, Hochwälder, Honold, Hubalek, Jahnn, Kaiser, Lavery, Lotar, MacLeish, Miller, Moers, Montherland, Mrozak, O'Casey, Odets, Oelschlegel, Osborne, Rice, Sartre, Simmel, Schehadé, Schübel, Tettenborn, Ustinow, Warren, Weisenborn, Wilder oder Wittlinger. Zu jedem Namen ließen sich nun wieder die entsprechenden Titel anführen. Doch da uns mit einer verwirrenden Fülle von Beispielen wenig gedient wäre, gestatten Sie mir, zugleich in der Stellvertretung für diese Autoren und für manchen, den ich wahrscheinlich noch übersehen habe, einige wenige Werke zu betrachten, die mir für unser Thema besonders charakteristisch zu sein scheinen.

Fangen wir mit den Extremisten an, mit Bert Brecht, dem Moralisten des Klassenkampfes. Daß seine Verse und seine Prosa meist Fülle, Kraft und Bilderreichtum haben, steht außer Frage; daß seine Dialektik gefährlich ist, nicht weniger. Greifen wir nur ein Beispiel heraus — das nicht deshalb so naheliegt, weil das Stück, um das es geht, „Die heilige Johanna der Schlachthöfe", erst im vorigen Jahr seine Uraufführung erlebt hat, sondern weil es besonders charakteristisch ist. Charakteristisch deshalb, weil hier ein Mensch, der an die Liebe und an die Gewaltlosigkeit glaubt, sich zur Gewalt bekehren läßt, mit der alle Gewalt überwunden werden könne. Erst sagt die Johanna von der Heilsarmee: „Ich will weggehen. Es kann nicht gut sein, was mit Gewalt gemacht wird. Ich gehör nicht zu ihnen. Hätten mich als Kind der Tritt des Elends und der Hunger Gewalt gelehrt, würde ich zu ihnen gehören und nichts fragen. So aber muß ich weggehen." Und dann wandelt sie sich unter dem Eindruck der Geschehnisse auf den Viehhöfen zu einer marxistischen Klassenkämpferin: „Darum, wer unten sagt, daß es einen Gott gibt / Und kann sein unsichtbar und hülfe ihnen doch / Den soll man mit dem Kopf auf das Pflaster schlagen / Bis er verreckt ist." „Und auch die, welche ihnen sagen, sie könnten sich erheben im Geiste / Und stecken bleiben im Schlamm, die soll man auch mit den Köpfen auf das /

Pflaster schlagen. Sondern / Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht, und / Es helfen nur Menschen, wo Menschen sind."

Es helfen nur Menschen, wo Menschen sind — das ist eine billige Phrase im Munde eines Mannes, für den jeder (etwa wie die Heilsarmee), der versucht, die Klassengegensätze anders als durch die Gewalt des Klassenkampfes zu beseitigen, moralisch minderwertig ist, und der dann seine moralische Höherwertigkeit damit bekundet, daß er auffordert, die Gläubigen und die Idealisten mit den Köpfen auf das Pflaster zu schlagen, bis sie verreckt sind.

Schwerlich kann man so dem viel zu vielschichtigen Problem der Macht und der von ihr ausgehenden Gewalt beikommen, auch wenn die Dialektik noch so überzeugend, der poetische Schwung noch so hinreißend ist. Reinhold Schneider gibt da nicht nur eine weitaus moralischere Antwort, sondern eine auch viel kompliziertere als Brecht. Für Brecht hört Gewalt auf, wenn die Gewaltlosen die Gewalt mit Gewalt an sich gerissen haben. Wie sehr er sich geirrt hat, hat er zwar gewußt, aber nie zugegeben. Reinhold Schneider läßt seinen friedlichen Papst Coelestin V. ebenso zugrunde gehen wie seinen unfriedlichen Papst Bonifatius VIII.; so demonstrierend, daß ein Glaube, der sich nur auf die Gewaltlosigkeit gründet, ebenso zum Scheitern verurteilt ist wie einer, der sich nur auf die Gewalt gründet. Und auch Ghirardini, der seinen Brecht sicher kennt, zeigt mit seinem Versuch, das Problem des Hochverrats abzuhandeln und die problematische Stellung des gescheiterten Hochverräters in den Augen nicht nur seiner Landsleute, sondern auch seiner Feinde darzulegen, daß die Frage, wo Gewalt erlaubt ist, viel verwickelter ist, als Brecht es wahrhaben will.

Ghirardinis Problem ist auch das Problem des jungen Mattias Braun, der kürzlich in Berlin die Uraufführung seiner dem Aischylos nachgedichteten „Perser" erlebt hat. Auch er läßt im Gespräch zwischen dem Schatten des Dareios und seiner Gemahlin Atossa die Frage diskutieren, ob es erlaubt ist, den einen, nämlich den Sohn Xerxes, der hier bei Braun als Endsiegfanatiker weiterkämpfen will, zu töten, damit Persien lebe. „Doch viele Leben sind doch mehr als eins?" fragt Dareios, und Atossa antwortet: „Doch ist es Mord an einem wie an vielen." Worauf Dareios entgegnet: „Das sag ich. Daß du tötest so und so. Mord ist es an den vielen wie an einem, doch an den vielen mehr verwerflich. Es ist, was gut ist, oft nicht ohne daß, wer's tut, auch Schuld auf sich lädt, möglich. Tötest du den einen nicht, der viele tötet, tötest du die vielen. Auskommst du nicht." Atossa tötet Xerxes nicht, sie versucht, ihn zu überreden, und verflucht ihn, als sie ihn nicht davon abbringen kann, die Stadt gegen die Übermacht der Feinde mit den bloßen Händen der fast waffenlosen Einwohner zu verteidigen und sie damit der Vernichtung preiszugeben. Also die Lehre: Wenn ein Mächtiger aus der Ordnung tritt, kann die Ordnung oft nur dadurch wieder hergestellt werden, daß, wer die Ordnung zerstört, beseitigt wird. Aber eben von Menschen, die wissen, daß sie Gewalt anwenden, daß sie also auch schuldig werden, die sich daher nicht wie die Brechts unschuldig preisen.

Auch Giraudoux' „Irre von Chaillot" unternimmt es, „diejenigen", wie Aurélie sagt, „die die Welt aushungern, die unsere Boas stehlen, die den Krieg haben

wollen, die die Provisionen einstecken, die unsere jungen Leute verderben" — Störer der Ordnung also, Präsidenten, Direktoren, Prospektoren und Makler, in den Abgründen der Pariser Kloaken verschwinden zu lassen. Sie demonstriert, daß sogar Gewaltlosigkeit über Gewalt siegen kann, wenn diese Gewaltlosigkeit anders eben als bei Coelestin V. sich mit Klugheit paart. Giraudoux, dem wir in seinem Werk „Der trojanische Krieg findet nicht statt" eines der tiefsten, am tiefsten bohrenden und zugleich poetischsten Diskussionsstücke über das Thema Krieg verdanken, hat seine „Irre von Chaillot" ganz und gar nicht ironisch gemeint. So liebenswert romantisch und versponnen Aurélie auch ist, wenn sie mit ihren Geistesgenossen und -genossinnen das Reich der Vergangenheit als Scheinwelt der Gegenwart beschwört, so real und zielstrebig ist sie, wenn sie das Spiel des Widerstandes gegen die Welt der Manager spielt.

Giraudoux glaubt also an die Möglichkeit, daß der Geist die Welt verändern kann, daß er die Gewalt aus der Welt bannen kann, auch wenn er sich dazu einer für die Gewalttätigen tödlichen List bedienen muß. Der um einige Jahrzehnte jüngere Max Frisch ist da weitaus skeptischer, so in seinem bisher wichtigsten Stück, dem „Bau der chinesischen Mauer". Denn wozu will Kaiser Hwang Ti nach der Vernichtung der Barbaren die chinesische Mauer bauen? Zur Abwehr gegen die da draußen? Die da draußen, das sind immer die Bösen, die drinnen sind immer die Guten. Kritik ist erlaubt, auch unter der Despotie, wenn sie sich an die da draußen, an die anderen hält. Humanistische Erkenntnisse sind richtig, wenn ihre Spitze sich gegen die da draußen wendet. Nur: Die Stimme des Volkes wird unterdrückt, der Stumme, der vermeintliche Träger dieser Stimme, wird solange geschunden, bis er schreit. Und das Unfaßbare, das Groteske geschieht: Die Mutter des Stummen, die vorher geklagt hat, daß die Mütter nie im politischen Leben der Völker gezählt haben, glaubt plötzlich, auch eine Rolle spielen zu müssen. Sie läßt zu, daß der gefolterte stumme Sohn zum Heros der Aufständischen gemacht wird, die doch auch nur an die Stelle der alten Gewalt eine neue Gewalt setzen wollen. Und der Heutige, der Intellektuelle, hat inzwischen vom Kaiser eine goldene Kette umgelegt erhalten. Etwa weil er die Wahrheit gesagt hat über die Unmöglichkeit, fürderhin Kriege zu führen, über die Atombombe, über den Wärmetod der Erde? Nein, weil er diese Wahrheit so schön gesagt hat, und Schönheit ist auch in den Augen von Despoten ungefährlich. Soweit also die Ohnmacht des Geistes. Seine Macht, und das weiß Frisch und spricht es auch aus: Wenn man sagt, was ist und was sein sollte, läßt sich die Welt vielleicht doch bewegen; wenn auch nicht im Augenblick, so doch vielleicht in Jahrzehnten oder in Jahrhunderten.

Daß ohnmächtiger Geist Macht haben kann, ist auch die Quintessenz von Ionescos „Nashörnern". Ionesco, in dem die Gegner seiner Wortkaskaden und Wortzerstampfungen einen intellektuellen Clown, seine Freunde einen fanatischen Worterneuerer gesehen haben, dieser Verfasser von Antistücken, hat auf einmal ein richtiges Theaterstück geschrieben, mit einer richtigen Handlung, mit einer Handlung, die sich darum dreht, wie ein einzelner, ein Durchschnittsbürger bisher, sogar ein mangelhafter, als Mensch überleben kann, wenn seine ganze Um-

welt erst langsam und dann immer schneller zu Nashörnern wird. Die Nashörner, das sind die Massenmenschen, die Nashörner, das sind zugleich die Nazis, die Faschisten und die Bolschewisten, aber nicht nur diese, auch die Massenmenschen der Demokratie sind damit gemeint. Natürlich spricht Ionesco das nie aus, wir spüren aber, wie sie gemeint ist, diese theaterwirksame Abrechnung mit dem Konformismus, mit der Bequemlichkeit, sich der Macht anzupassen.

Erst sind die Bürger der kleinen Stadt empört, weil einer der Ihren sich in ein Nashorn verwandelt, am Ende sind sie empört, weil Herr Behringer als einziger sich weigert, ein Nashorn zu werden. Ist doch sogar der sehr gescheite, juristisch vorgebildete Kollege Stech am Ende auch ein Nashorn geworden. „Ich habe Gewissensbisse", sagt Stech. „Meine Pflicht schreibt mir vor, meinen Vorgesetzten und meinen Kameraden in guten wie in schlechten Tagen zu folgen. Ich werde mir meinen klaren Blick bewahren. Wenn es Kritik zu üben gilt, dann ist es besser, eine Sache von innen, als von außen zu kritisieren." Worte, die uns allen nur zu wohl bekannt sind. Und schließlich geht sogar die Freundin Daisy von dannen, um Nashorn zu werden, weil da drüben die Kraft ist, die rohe zwar, die aber auf einmal schön erscheint. Und der Herr Behringer selbst hat bei seinem Widerstand durchaus nicht ein allzu gutes Gewissen. Sagt er doch am Ende: „Ich hätte ihnen beizeiten folgen sollen. Jetzt ist es zu spät! Ein Ungeheuer bin ich, ein Ungeheuer. Nie werde ich Nashorn, nie, nie! Ich kann mich nicht mehr ändern. Ich würde so gerne, ich würde so schrecklich gerne. Aber ich kann nicht. Ich kann mich nicht mehr sehen. Ich schäme mich zu sehr. Wie häßlich ich bin! Elend über den, der seine eigene Art bewahren will. Nun gut! Ich verteidige mich gegen alle Welt! Mein Gewehr! Mein Gewehr! Gegen alle Welt werde ich mich verteidigen, gegen alle Welt. Ich werde mich verteidigen. Ich bin der letzte Mensch. Ich werde es bleiben bis zum Ende! Ich kapituliere nicht!"

Wilder, verzweifelter Aufstand, mehr ist das allerdings nicht, und ist doch schon viel, weil Ionescos Herr Behringer versucht, den Menschen, den kleinen Menschen gegen die Macht der Masse zu verteidigen, seine Würde zu retten. Viel tiefer, viel durchdringender hat der viel zu früh von uns gegangene Albert Camus das Problem gesehen. Seine vier Theaterstücke „Caligula", „Das Mißverständnis", „Der Belagerungszustand" und „Die Gerechten" sind die Dramatisierung seiner Philosophie von der Bewährung im Absurden. Camus' Grundthema ist die Freiheit. Diese aber nicht begriffen als idealistisches Gefühls- und Hirngespinst, sondern als die Möglichkeit, das Absurde unserer Existenz zu überwinden. Zu welch negativen Ergebnissen das Bewußtsein der Freiheit führen kann, zeigt „Caligula", zeigt „Das Mißverständnis"; „Der Belagerungszustand" und „Die Gerechten" sind die Gegenbeispiele. Caligula, der erkennt, daß die Welt schlecht ist, räumt jene, die sie bevölkern, aus dem Wege, häuft in völlig freier Erkenntnis und in völlig freiem Entschluß (also nicht aus Trieb oder gestörtem Seelenleben) Verbrechen über Verbrechen und liefert so den Verschwörern das Werkzeug zu seiner Ermordung, begeht also bewußten Selbstmord. Im „Mißverständnis", das während der deutschen Besatzungszeit in den Bergen Mittelfrankreichs in unfreiwilliger Klausur entstanden ist und die Spuren dieser

Abgeschlossenheit deutlich erkennen läßt, bringen Mutter und Tochter die Gäste ihres kleinen Wirtshauses um, damit sie mit dem geraubten Geld aus ihrer drückenden Enge an das Meer und in die Sonne kommen können. Ihr letztes Opfer ist der unerkannt heimgekehrte Sohn und Bruder. Als sie's erfahren, tötet sich die Mutter, weil nun ihre Freiheit (zu morden) sinnlos geworden ist; die Tochter, der Motor dieser Morde, würde nicht aus dem Leben scheiden, wenn das nicht die einzige Möglichkeit wäre, der Begegnung mit dem auszuweichen, was die Menschen Liebe nennen. Ihr Rat an Maria, die Frau des Ermordeten: „Bitten Sie Ihren Gott, er möge Sie den Steinen gleichmachen. Das ist das Glück, das er sich selber vorbehält, das einzige wahre Glück. Machen Sie es wie er, verschließen Sie die Ohren vor jedem Schreien, werden Sie Stein, solange es noch Zeit. Wenn Sie sich aber zu feige fühlen, um in diesen stummen Frieden einzugehen, so kommen Sie zu uns in unser gemeinsames Haus. Leben Sie wohl, meine Schwester. Sie sehen, es ist alles einfach. Sie können wählen zwischen dem gedankenlosen Glück der Kiesel und dem klebrigen Bett, in dem wir Sie erwarten." Maria bittet Gott, er möge ihr helfen. Die Antwort des alten Hausknechtes lautet: „Nein"; weil, wie Camus im Vorwort sagt, „von einem bestimmten Grad des Leidens oder der Ungerechtigkeit an kein Mensch mehr etwas für den anderen vermag und der Schmerz einsam ist".

Anders „Der Belagerungszustand". Hier setzt sich der Arzt Diego, waffenlos, aber innerlich frei, gegen die Gewalt, gegen „Die Pest" durch. Nicht nur dank seiner Reinheit, sondern vor allem wegen seines Glaubens an die Sendung der Menschen. Bei den „Gerechten" schließlich wird das Thema wieder verkompliziert; die Freiheit der russischen Verschwörer zum Mord ist, wie der erst zögernde, dann handelnde Kaliajew meint, erst mögliche Freiheit, wenn sie den Willen einschließt, die Tat dann auch zu sühnen. Camus' in „Der Mensch in der Revolte" formulierte Absage an die Revolution als den ewigen Neubeginn von Tyrannei hat in den Diskussionen der Verschwörer ihren dramatischen Niederschlag gefunden.

Man hat Camus vorgeworfen, er verkünde in seinen Stücken nur Thesen, seine Figuren seien Schemen. Zugegeben, daß Camus nicht immer der Gefahr, seine Menschen nach einem Modell zu zimmern, entgangen ist; zugegeben auch, daß seine Sprache in den Auseinandersetzungen zuweilen didaktisch wird. Doch auch wer Camus, der im Vorwort zu seinen gesammelten Theaterstücken sagt, „das Theater ist kein Spiel", unter der Perspektive des Psychologismus sieht, des sogenannten menschlichen Spiels, irrt sich gewaltig. Hier ist etwas ganz anderes geschehen. Camus meint selbst: „Es ist überflüssig, meine Figuren anzuklagen, sie seien symbolisch. Ich bekenne mich freiwillig schuldig. Mein Ziel war es, das Theater den psychologischen Spekulationen zu entreißen und der Szene, auf der geflüstert wird, auch die großen Schreie, die heutzutage die Menge demütigen oder befreien, wiederzugeben." „Der Belagerungszustand" ist hierfür das Musterbeispiel. Die Figuren werden wieder Inkarnationen, wie sie es vor der Individualisierung, der Psychologisierung des Dramas waren — Inkarnationen bestimmter Kräfte, Mächte, Charaktereigenschaften, Triebe und so fort. Wenn

bei Camus ein Fischer, ein Ruderer, ein Priester, ein Bettler, ein Fischverkäufer auftritt, oder Männer, die einfach als Männer, Frauen, die einfach als Frauen bezeichnet sind, dann sind sie ebenso Inkarnationen eines bestimmten Prinzips wie der Gouverneur, die Pest, die Sekretärin, der nach allen Seiten hin dienst=eifrige Alkalde und so fort. Camus gehört zu den Dramatikern, die die Men=schen wieder zusammenzusetzen versuchen, nachdem man sie, beginnend bei Hebbel, hundert Jahre hindurch auseinandergenommen hat.

Und zugleich ist dieser „Belagerungszustand" die wohl bedeutendste Aus=einandersetzung mit unserem Problem. Bedeutender auch als die Stücke von Sartre, der sicher mit seiner Dramaturgie des Schocks, ja, man darf wohl sagen, mit seiner Dramaturgie des Reißers wirksamer ist als Camus, und der auch seine Gedanken schärfer konturieren kann als dieser — doch die unverrückbare moralische Position von Camus macht ihn im Gegensatz zu Sartre zum legi=timen Sprecher in unserer Sache, während man bei Sartre nie den Verdacht los wird, der Wechsel seiner politischen Stellungnahmen unterstreicht das einiger=maßen deutlich, daß er mit jener Gewalt liebäugelt, die sich als das Ende aller Gewalt ausgibt und doch nur eine neue, nicht weniger furchtbare Gewalt stabi=liert hat. Camus' Absage an den Totalitarismus hingegen ist total, an jenen Totalitarismus, den die Pest in ihrem großartigen Monolog am Ende des ersten Teils des „Belagerungszustandes" selbst so glänzend und nichts auslassend be=schreibt: „Ich herrsche, das ist eine Tatsache, also ein Recht. Aber es ist ein Recht, an dem nicht gedeutelt wird: ihr habt euch anzupassen. Euer König hat schwarze Fingernägel und eine schmucklose Uniform. Er thront nicht, er hält Sitzung. Sein Palast ist eine Kaserne, sein Jagdschlößchen ein Gericht. Der Belagerungszustand ist verhängt. Aus diesem Grund, merkt euch das, ver=schwindet der gehobene Stil, wenn ich erscheine. Er ist verboten, der gehobene Stil, mit noch ein paar anderen läppischen Dingen wie dem lächerlichen Bangen um das Glück, dem blöden Gesicht der Verliebten, der selbstsüchtigen Betrach=tung der Landschaft und der sträflichen Ironie. Dies alles ersetze ich durch die Organisation. Das wird euch im Anfang ein bißchen schwerfallen, aber ihr wer=det schließlich merken, daß gute Organisation mehr wert ist als schlechtes Pathos. Und um diesen schönen Gedanken zu veranschaulichen, fange ich damit an, daß ich die Männer von den Frauen trenne. Das hat Gesetzeskraft. Euer Affentheater hat lange genug gedauert, jetzt wird Ernst gemacht . . . Von heute an werdet ihr lernen, in Ordnung zu sterben. Bis jetzt seid ihr auf spanische Art gestorben, ein bißchen aufs Geratewohl, sozusagen nach Belieben . . . Ja, ihr seid schlecht gestorben. Hier ein Toter, dort ein Toter, dieser in seinem Bett, jener in der Arena: das war liederlich. Aber zum Glück wird diese Unord=nung nun veramtet werden. Ein Tod für alle, und zwar gemäß der schönen Rei=henfolge einer Liste. Ihr bekommt eure Karten und sterbt nicht mehr, weil es euch so paßt. Das Schicksal ist von nun an vernünftig, es hat seine Amts=räume bezogen . . . Hütet euch vor den unvernünftigen Ideen, vor den Wallungen der Seele, wie ihr sagt, vor den kleinen Fiebern, die sich zu den großen Revol=ten auswachsen. Diese Spielereien habe ich abgeschafft und an ihre Stelle die

Logik gesetzt. Mir graut vor Unterschieden und Unvernunft. Von heute an werdet ihr also vernünftig sein, das heißt ihr werdet euer Abzeichen tragen. An den Leisten gezeichnet, werdet ihr öffentlich in der Achselhöhle den Stern der Pestbeule tragen, der euch dazu bestimmt, getroffen zu werden. Die anderen, die in der Überzeugung, daß es sie nichts angehe, am Sonntag vor der Arena Schlange stehen, werden einen Bogen um euch machen, die ihr verdächtig seid. Aber das möge euch nicht mit Bitterkeit erfüllen: es geht auch sie etwas an. Sie befinden sich ebenfalls auf der Liste, und ich vergesse keinen. Alle verdächtig, das ist der rechte Anfang. Das alles schließt übrigens Gefühlsseligkeit nicht aus. Ich liebe die Vögel, die ersten Veilchen, den frischen Mund der jungen Mädchen. Von Zeit zu Zeit ist das ein Labsal, und in Tat und Wahrheit bin ich ein Idealist. Mein Herz ... Aber ich fühle, daß ich weich werde und will nicht weiter von diesem Thema sprechen. Fassen wir kurz zusammen. Ich bringe euch das Schweigen, die Ordnung und die unbedingte Gerechtigkeit. Ich verlange keinen Dank dafür, denn was ich für euch tue, ist nur natürlich. Aber ich fordere eure tätige Mitarbeit. Mein Amt hat begonnen."

Was immer auch den Menschen zum Individuum macht, ihn heraushebt aus der stumpfen, grauen Masse, wird abgeschafft. Der betrunkene Nada, dessen Nihilismus die Pest und seine Sekretärin, der nun ebenfalls beamtet gewordene Tod, nichts anhaben können, möchte noch mehr abschaffen: „Wenn alles abgeschafft ist", sagt er, „sind wir im Paradies! Die Liebespärchen zum Beispiel! Ich kann sie nicht ausstehen. Wenn sie an mir vorbeigehen, spucke ich sie an. Von hinten natürlich, manchmal sind die übelnehmerisch veranlagt! Und die Kinder, dieses Geschmeiß! Die Blumen, die so dämlich aussehen, die Flüsse, die zu stur sind, um ihren Sinn zu ändern! Ah! Abschaffen! Abschaffen! Das ist meine Philosophie! Gott leugnet die Welt, und ich leugne Gott. Es lebe Nichts, da es doch das einzige ist, das existiert!"

Die Maschine des Totalitarismus läuft auf vollen Touren; dabei herrscht nicht einmal, äußerlich gesehen, Willkür, sondern eben jene totale Ordnung, die alles reglementiert und daher eben Willkür ist. Nur einer steht dagegen auf, Diego, auch er waffenlos wie Coelestin V., aber klug geworden, nachdem er die Angst überwunden hat. Er ohrfeigt die Sekretärin, und schon reißen die Männer des Chors ihre Knebel aus dem Mund und Diego hat sein Mal, das auch ihn schon gezeichnet hat, zerdrückt. Die Sekretärin erklärt's ihm dann: „Das System ist vorzüglich ... Aber die Maschine hat einen Konstruktionsfehler ... Soweit ich mich zurückerinnern kann, hat es immer genügt, daß ein Mensch seine Angst überwand und sich auflehnte, damit es im Räderwerk zu hapern begann. Ich sage nicht, die Maschine bleibe stehen, noch lange nicht. Aber es fängt an zu hapern, und manchmal versagt sie dann am Schluß wirklich." Und als Diego ihre Frage: „Haben Sie immer noch Angst?" verneint, äußert sie: „Dann vermag ich nichts gegen Sie. Auch das steht in den Vorschriften. Aber ich kann es Ihnen ruhig gestehen: es ist das erste Mal, daß diese Vorschriften meine Billigung haben."

Noch versucht dann die Pest, ihre Herrschaft zu retten. Victoria, Diegos Ver-

lobte, ist vom Tode gezeichnet — Diego kann sie und sich retten, wenn er mit ihr die Stadt verläßt und diese der Pest anheimgibt. Die Pest zieht dabei alle Register, sie führt Diego vor, daß die Menschen die Freiheit ja gar nicht verdienen, denn als die von Diego angeführte Gruppe das Heft in die Hände bekommt, in dem die Sekretärin jeweils die Namen der Todgeweihten ausstreicht, treiben die Menschen nun damit selbst ihre Willkür. „Da haben wir's", sagt die Pest zu Diego. „Sie besorgen die Arbeit selber. Glaubst du, daß sie die Mühe lohnen, die du dir machst?"

Diego hat nun endlich seine Macht erkannt — er weiß zwar, daß er sterben muß, weil er nur so das Leben Victorias erkaufen kann, er weiß aber auch, daß die Stadt durch seinen Tod gerettet wird, denn es ist so, wie die Pest es selbst sagt: „Ich muß alles beherrschen, sonst beherrsche ich nichts. Wenn du mir entgehst, verliere ich die Stadt. Das ist die Spielregel, eine alte Regel, deren Herkunft ich nicht kenne." Worauf Diego antwortet: „Ich aber weiß, woher sie stammt. Sie kommt aus der Tiefe der Zeiten, sie ist größer als du, höher als deine Galgen, es ist das Gesetz der Natur." Gewiß, Diego hat gesiegt, doch wofür? Dafür, daß die alten Gewalten auf ihren Thron zurückkehren. Nada sagt von ihnen: „Da sind sie! Die Alten kommen, die von vorher, die von immer, die Versteinerten, die Tröstlichen, die Bequemen, die Sackgassen, die Geschniegelten, kurz, die Tradition, gemütlich, blühend und frisch rasiert! Die Erleichterung ist allgemein. Man wird wieder von vorne anfangen können. Beim Nullpunkt natürlich. Da kommen die Schneiderlein des Nichts, sie werden euch eure Anzüge anmessen. Aber regt euch nicht auf, sie befolgen eine bessere Methode. Anstatt denen, die ihr Unglück herausschreien, den Mund zu schließen, verstopfen sie sich die Ohren. Wir waren stumm, nun werden wir taub."

Ein skeptischer Schluß, gewiß, doch ein logischer zugleich, denn woher wäre der Optimismus zu nehmen, daß das Gute endlich siegen werde. Worauf es ankommt, ist, sich im Absurden sein Wesen, das Wesen eines Menschen und damit seine Freiheit zu bewahren. Das Absurde ist hier die Macht, die zur bedingungslosen, wahllos tötenden Gewalt entartete Macht.

Camus hat gesagt, wir zitierten es vorhin, das Theater sei kein Spiel. Er überträgt dem Bühnenautor unserer Tage die Aufgabe, sich mit den Problemen unserer Tage auf der Bühne auseinanderzusetzen. Doch ist das nicht ein Eingriff in die Freiheit des Künstlers? Denn durch seine Existenz und sein Werk bezeugt der Künstler unserer Tage, daß es jenseits der industriell-technischen Arbeitsgesellschaft, die unter dem Gesetz des Nützlichen und des Zweckrationalen steht, eine Welt gibt, ohne die der Mensch aufhört, Mensch zu sein. Oder wie Oscar Wilde es einmal formuliert hat: „Kunst ist wie alle Kultur das Nutzlose", oder nach Ortega y Gasset das „Überflüssige". Der Künstler rettet also gegen die reale Arbeitswelt mit ihrem ewigen Zwang und Muß die Welt des sogenannten irrealen Scheins, des freien Spiels. Diese Emanzipation von der sogenannten Wirklichkeit gehört zu dem, was man die Autonomie der Kunst nennt. Und ebenso hat der Künstler den integralen, nicht in Funktionen aufgelösten Menschen gegen die progressiv-arbeitsteilige, sich immer mehr speziali-

sierende Leistungswelt zu retten, in der der Mensch enthumanisiert oder sich selbst und den anderen entfremdet zu werden droht.

Durch seine Existenz und sein Werk bezeugt der Künstler weiter, daß es auch innerhalb der verwalteten Welt (um einen Ausdruck von Adorno zu gebrauchen) noch die Oase der Spontaneität, des Schöpferischen gibt. Keine leichte Sache für den Künstler, denn auch er kann sich nicht aus der verwalteten Welt ganz heraushalten; weil auch im Bereich der individuellsten künstlerischen Produktion der Künstler auf die planenden und organisierenden Institutionen der Verwaltungswelt angewiesen ist. Ohne sie hätte er keine Wirkung, die ja immer Ergebnis des Kontakts zwischen Werk und Gesellschaft ist. Womit sich auch das hohlköpfige Geschwätz vom Elfenbeinturm erledigt, in dem angeblich jenseits aller Gesellschaft zuletzt Rilke und schließlich Benn gewohnt hat. Genau so aber erledigt sich das nicht weniger hohlköpfige Geschwätz davon, daß der Künstler immer der Gesellschaft gegenüberstehe, also gegen sie stehe. Er existiert wie jeder andere Mensch nur dadurch, daß er sich in der Gesellschaft mit ihr und gegen sie auseinandersetzt. Er braucht sich gar nicht erst zu engagieren, er ist engagiert, ob er will oder nicht.

In unserer volldemokratisierten Massengesellschaft bedeutet dies, der Künstler hat vorzuleben, daß zur Würde des Menschen eine Distanzierung von der Welt der Öffentlichkeit, der Masse gehört, Opposition also gegen den ja nie vollkommenen Status der Gesellschaft und ihren Konformitätsdruck. Sein Verhalten strebt in Richtung auf einen vielleicht nur in der Idee möglichen, immer nur partiell realisierbaren Status der Gesellschaft hin, in der der Einzelne und Besondere mit dem Allgemeinen, der Allgemeinheit, der Gesellschaft versöhnt ist. In diesem Sinne ist der Künstler notwendig Moralist und Polemiker, also Kritiker seiner Gesellschaft. Seine positive Leistung für die Gesellschaft ist seine Negation der jeweils konkreten Gesellschaft. Er hat, wie Walter Benjamin es einmal formuliert hat, die Interessen des Publikums gegen das Publikum zu vertreten.

Womit wir dann beim Verhältnis des Künstlers zur Politik, bei dem Versuch also, Macht zu ordnen, zu organisieren wären, und damit wieder am Ausgangspunkt unseres Themas und somit am Ende.

# ZUM VERSTÄNDNIS AMERIKANISCHER DRAMATIK

Von Hans Joachim Schaefer (Kassel)

Die Ereignisse seit 1945 haben es mit sich gebracht, daß wir uns mehr und mehr aus der vorurteilsvollen, gefährlichen Enge nationaler Selbstzufriedenheit lösen und wieder lernen, in übernationalen Kategorien zu denken. Bei allen bedeutenden geistigen Leistungen scheinen uns die Vorstellungen Europa, Welt, Menschheit wieder wichtiger geworden zu sein als der Gedanke an unsere kleinere Heimat Deutschland, so sehr wir sie auch lieben.

Auf dem engeren Gebiet „Theater" dominieren, wie die jährlichen Statistiken erweisen, nicht mehr die deutschen Autoren, sondern die des „Auslands"; Amerikaner, Franzosen und Engländer dabei an erster Stelle. Unwillkürlich mag man an den Vorwurf denken, den Lessing im letzten Stück seiner „Hamburgischen Dramaturgie" erhob: „Über den gutherzigen Einfall, den Deutschen ein Nationaltheater zu verschaffen, da wir Deutschen noch keine Nation sind! Ich rede nicht von der politischen Verfassung, sondern bloß von dem sittlichen Charakter. Fast sollte man sagen, dieser sei: keinen eigenen haben zu wollen. Wir sind noch immer die geborenen Nachahmer alles Ausländischen!"

Ein Wort von bitterer Aktualität. Auf die Spielplansituation ist es jedoch heute nur noch bedingt anzuwenden: denn seit jener Zeit haben Lessing selbst, dann Goethe, Schiller, Mozart, Beethoven, Weber, Büchner, Kleist, Wagner, Hauptmann, Hofmannsthal, Strauß, Zuckmayer, und heute Brecht mit ihren Bühnenwerken Weltgeltung erringen können. Niemand kann dem deutschen Theater den Vorwurf machen, daß es sich dieses vielseitigen und verpflichtenden Erbes ungenügend bewußt wäre, noch daß es versäumte, sich des Nachwuchses anzunehmen; und doch steht gerade dieser Nachwuchs, von der Qualität her gesehen, meist ganz im Schatten der „ausländischen" Autoren.

Oft wird von „Überfremdung" der Spielpläne gesprochen. Aber meldet sich in solchem Wortgebrauch nicht wieder eine nationalistische Verengung der Sicht, die wir weder im Hinblick auf das Vergangene noch auf das Kommende gutheißen können! Auch scheint mir in solcher Behauptung ein mangelndes Verständnis für geschichtliche Entwicklungen zu liegen. Hat es denn zu allen Zeiten ein deutsches Drama von Weltgeltung, oder doch europäischer Geltung gegeben? Und ist es ein Grund zur Verzweiflung, wenn plötzlich der Strom bedeutender Begabungen für eine Weile versiegt, vielleicht nur, um sich zu neuem Ausbruch zu sammeln?

Die Geschichte des Dramas ist — ähnlich der politischen Geschichte — eine

ständige Verlagerung machtvoller und beispielhafter Schwerpunkte. Griechenland begann mit der attischen Tragödie; nacheinander übernahmen dann Italien, Mitteleuropa, wieder Italien, Spanien, England, Frankreich und schließlich Deutschland für eine Zeit die beispielhafte Ausstrahlung. Jedes Land sprach dann später von seiner „klassischen" Periode — und die Werke dieser Epochen haben durch ihren hohen geistigen und künstlerischen Wert über die Nationen, über die Zeiten hinaus Gehör gefunden. Sie sprechen noch heute zu uns: Welt-Theater, Stimmen der Zeiten, Stimmen der Völker. Ist solcher Reichtum zu beklagen?

Deutschlands Weltgeltung im Drama wurde abgelöst durch die Skandinavier: Ibsen, Strindberg; durch die Russen: Tolstoij, Ostrowskij, Tschechow, Gorki; durch Shaw. Und heute dominieren neben den Franzosen: Claudel, Giraudoux, Anouilh, Sartre, Camus, die Engländer: Eliot, Fry, Osborne und die Amerikaner: Wilder, Williams, O'Neill, Miller, Steinbeck, Saroyan, Odets, Faulkner, Inge, Nash, Patrick, Anderson, um nur die wichtigsten Namen, hier ohne Wertung der dichterischen Qualität, zu nennen. Auch Italien und Spanien haben sich wieder zu Wort gemeldet. In Deutschland müssen wir, nach dem Tode Brechts, in Geduld warten. Kommt ein Genie, dann kommt auch unsere Stimme wieder zur übernationalen Geltung.

Die Anregungen wurden von Schwerpunkt zu Schwerpunkt weitergegeben und erlebten, durch die Jahrhunderte hindurch, stets eine „schöpferische Restauration". Das erklärt die Lebendigkeit und Fruchtbarkeit jeder wirklichen Tradition. Aber mit den spontanen Kräften des Genies kam jeweils Neues, Unverbrauchtes, Eigenes hinzu. Die Art, die Dinge zu sehen, wandelte sich und trägt stets die ganz persönliche Färbung, die ihr ein Autor und seine völkisch gebundene Lebensweise gibt: aber die großen, zeitlos gültigen Lebensfragen des Menschen, der sich in einer rätselhaften und erschreckenden Welt voller Ungewißheiten zurechtfinden muß, blieben im Grunde doch immer dieselben.

Das amerikanische Drama ist daher zu einem sehr wesentlichen Teil aus der europäischen Tradition heraus zu verstehen. Zunächst wurden — etwa bis zur Mitte des ersten Weltkrieges — einfach die europäischen Vorbilder adaptiert und unoriginell, epigonal nachgeahmt. Dann setzte mit dem ersten Genie: Eugene O'Neill, einem Amerikaner, irischer Abkunft, der originale geistige Umschmelzungsprozeß ein. Wohl blieben die unmittelbaren Vorbilder: Ibsen, Strindberg, Shaw, Tschechow, Claudel, Wedekind, Pirandello mehr oder minder deutlich erkennbar. Wohl lebten die Impulse des Naturalismus, Symbolismus, Expressionismus, der Psychoanalyse, der von Kierkegaard und Nietzsche initiierten Lebensphilosophie mit ihrer Bejahung der tragisch gefährdeten Existenz entscheidend in den dramatischen Werken O'Neills fort. Aber hier war ein Genie aufgetreten, das mit all diesen Anregungen ganz freimütig, ehrfürchtig-ehrfurchtslos umging. Er hatte den „großen Griff", der vehement und ursprünglich, hart und barbarisch fast, unbekümmert um ästhetische Abrundung, zupackte und das europäische Erbe mit einer unverkennbar eigenen und zugleich doch „amerikanischen" Grundtonart, Melodie, Rhythmik und Klangfarbe verschmolz. O'Neill war

Anfang und beispielhafter Vollender zugleich, darin mit Recht ein „Klassiker" des amerikanischen Dramas. Ohne ihn sind alle, die nach ihm kamen: Wilder, Williams, Miller, Steinbeck, Saroyan, Odets, Anderson, Inge, Nash und wie sie alle heißen mögen, undenkbar. Von O'Neill, den sie verehrend den „Vater des amerikanischen Dramas" nannten, übernahmen sie das europäische Erbe in der spezifisch gewandelten Form.

Hugo von Hofmannsthal erkannte mit sicherem Spürsinn für alles zeitenthoben Bedeutende das eruptive Genie O'Neills schon in seinen Anfängen und machte ihn 1923 durch einen Aufsatz in Europa bekannt. Noch war Hofmannsthals Kenntnis auf wenige Stücke beschränkt, in denen die Übermacht der europäischen Vorbilder stark spürbar blieb. So arbeitete Hofmannsthal das heraus, was O'Neill mit Ibsen, Strindberg, Hauptmann, Tschechow verband. Aber er sah auch das „ganz andere", das, was ihn zunächst befremden mußte. Er spürte das Primat der motorischen Elemente, eine Kraft, die rasant und pausenlos in eindrucksvollen Visionen vorwärtsdrängte und weder zu ästhetischer Sublimierung, noch zu lyrischen Ruhepunkten aufgelegt war. Hofmannsthal vermißte die harmonische Ausgeglichenheit zwischen motorischen und lyrisch-verhaltenen Momenten in der dramatischen Entwicklung, eine Harmonie, die allen europäischen Meisterwerken in so hohem Maße eignet. O'Neill, das bedeutete für Hofmannsthal „eine Kette von starken, einprägsamen Bildern, die freilich gegenüber der Welt einen balladenhaft vereinfachten Aspekt bieten".

Darin scheint mir etwas Typisches erkannt zu sein: eine vereinfachende Zusammendrängung der Fabel auf wenige balladenhafte, klare und zugleich stimmungsvolle Episoden, die — episch fast — zu einer „Kette einprägsamer Bilder" verdichtet und entwickelt werden. In dieser oft großartigen Vereinfachung der Fabel amerikanischer Meisterwerke liegt zuweilen eine entfernte Ähnlichkeit mit den tragischen Grundfabeln der Antike. Hier wie dort zeigt sich ein anschaulich gewordenes Wissen um die leidgegeißelte tragische Verflechtung menschlicher Schicksale. Das konzentrische Kreisen um die Urprobleme von Schuld und Sühne, von Sünde und Erlösung verdichtet sich bei den amerikanischen Dramatikern oft zu „Schicksalsbildern" von drängender, visionärer Kraft. (Erinnert sei hier etwa an Faulkners „Requiem für eine Nonne".) Sie sind erregend in ihrer anschaulichen Ursprünglichkeit, in ihrer reflektionsarmen Ungebrochenheit, die uns freilich durch allzulange Gewöhnung an unsere philosophisch belasteten europäischen Ideen-Dichtungen weitgehend verloren ist. So mag es sein, daß wir, ähnlich Hofmannsthal, in diesem Moment vitaler Vereinfachung eine Begrenzung gegenüber unserem europäischen Empfinden spüren, eine Begrenzung, die zu grundsätzlicher Unterscheidung des Europäischen vom Amerikanischen drängt.

Thornton Wilder hat diese Unterscheidung 1931 in einem Interview mit einem deutschen Journalisten treffend formuliert: „Die aus dem Protestantismus geborene Schicksalsverbundenheit erscheint mir als zukunftsträchtiges Amerikanertum. Glaube an die Bedeutung, an die mögliche Hintergründigkeit jeglichen Geschehens. Es ist ein sehr tiefes und fruchtbares Lebensgefühl. Bedenken Sie, was es heißt, daß jeder Amerikaner sich in jedem Augenblick dem Weltschick-

sal unmittelbar verbunden glaubt! Das gibt auch den einfachsten Geschehnissen jenes Geladensein mit Bedeutung, das mir der Anfang aller großen Leistungen scheint und das an der Schwelle aller großen Kulturen ist. Es ist genau jenes magische Einssein von Sinn und Zufall, von Schicksal und Weltgeschehen."

Wilder sieht dieses „magische Einssein" auch in der europäischen Dichtung: „Aber bei uns kommt es aus einem Lebensgefühl ganz anderer Art. Während es bei Euch aus Kulturerbschaften, aus den Träumen ganzer Völker und Landschaften zu stammen scheint, reift es bei uns regelmäßig aus dem unmittelbaren naiven Kontakt zwischen Individuum und Umwelt. Bei Euch ist es mehr ein Verbunden- und Verhaftetsein, ein passives Getragenwerden durch höhere Mächte, bei uns scheint es mir mehr eine Auseinandersetzung, ein aktives Bewähren jeden Augenblicks, weil in jedem Augenblick, in jeder Gestalt und Verkleidung das Schicksal oder der göttliche Sinn an den Einzelnen unmittelbar herantreten kann. Wir achten darum den Alltag höher."

Damit ist ganz Entscheidendes zum Verständnis jedes amerikanischen Dramas gesagt: Die Schicksalsverbundenheit des Menschen, die in Europa zu lehrhaften Ideen sublimiert wird , kommt im amerikanischen Drama in ganz naiven, schlichten Bildern aus dem Alltag Jedermanns zum Ausdruck. Diese Lebensnähe ist jedoch stets zugleich Symbol für größere Zusammenhänge. Wenn wir diesem Motiv der „Heiligung des Alltags" im amerikanischen Drama nachgehen, begreifen wir, warum hier nicht mehr das Schicksal von Königen und Helden interessiert, sondern die „Tragödie des einfachen Menschen", der Arthur Miller einen grundlegenden Aufsatz gewidmet hat. Mögen es nun die harmlosen Kümmernisse und Sorgen, die Sehnsüchte und Enttäuschungen alltäglicher, nach weitläufigen Begriffen „unheldischer Menschen" (welch eine Anmaßung!) sein, wie sie uns in den meisten amerikanischen Dramen begegnen, oder aber die großen, ausweglosen Katastrophen, von denen ganze Menschengruppen, ja die Menschheit selbst betroffen wird: stets bleibt die verantwortliche Verbundenheit mit dem „Weltschicksal", das „magische Einssein von Sinn und Zufall, von Schicksal und Weltgeschehen" erregend spürbar.

Zwei Werke von Wilder erhellen am eindringlichsten diese beiden Möglichkeiten: „Unsere kleine Stadt" und „Wir sind noch einmal davongekommen". Dort: eine bestimmte kleine Stadt, die doch unter einem unermeßlichen, geheimnisvoll gestirnten Himmel dahinlebt; und Alltagsschicksale, die gleichwohl Liebe und Leid, Leben und Sterben, Hoffen und Enttäuschung des Menschen offenbar werden lassen. Hier: Der Mensch, der erfindet und mit all seinem Wissen immer vor neuen Urkatastrophen steht, ob sie nun Eiszeit, Sintflut oder Vernichtungskrieg heißen. Der Mensch, immer mit der Chance und der Verantwortung des Neubeginns, in jeder Minute seines Alltags „dem Weltschicksal verantwortlich verbunden"!

O'Neills „Ein Mond für die Beladenen" — „Wenn der Eismann kommt" — „Eines langen Tages Reise durch die Nacht"; Millers „Tod eines Handlungsreisenden" — „Der Blick von der Brücke"; Williams' „Glasmenagerie" — „Endstation Sehnsucht" — „Die tätowierte Rose" — „Die Katze auf dem heißen

Blechdach" – „Orpheus steigt hinab"; Odets' „Ein Goldjunge" – „Wach auf und singe"; Saroyans: „Ein Leben lang" – „Mein Herz ist im Hochland" – „Sam Egos Haus" – „Die Höhlenbewohner"; oder: „Komm wieder kleine Sheba" – „Bus-Stop" – „Picnic" von William Inge; oder „Regenmacher" und „Mädchen im Sommer" von Nash: überall begegnet uns die gleiche innige Verflechtung des Alltäglichsten mit dem zeitlos menschlich Bedeutsamen, mit dem „Weltschicksal", den übergreifenden Mächten des Daseins, in die wir verstrickt sind, ohne Ausweg, aber doch erträglich, wenn wir an einen Weltsinn glauben und versuchen, unser Leben in bescheidener Pflichterfüllung, in stiller Liebe von Mensch zu Mensch abzuleisten, soweit wir es können.

Beruht nicht gerade in der Darstellung dieses Alltäglichen die starke, überall verständliche Wirkung des amerikanischen Dramas? Wie falsch, wie sehr die wahre Natur der Dinge verkennend sind dann kritische Schlagworte wie „re-importierter Naturalismus"! Und: „Spielt Tschechow, Strindberg, Ibsen, Hauptmann, da habt ihrs im Original!" Nein, wir sollten vielmehr versuchen, darin etwas ganz Eigenes zu sehen, eben die typisch amerikanische Weise, dem Leben durch das Ernstnehmen der alltäglichen Selbstverständlichkeiten nahezukommen. Hinter den sorgsam realistisch gezeichneten Milieus, hinter der gründlich durchdachten psychologischen Charakterisierung der Figuren, hinter oft ibsennahem klarem, handwerklich sauberem Aufbau der Handlungen steht in weitläufigster Gültigkeit d e r M e n s c h, dessen zeitlos tragisches Schicksal hinter allen Zufälligkeiten eines bestimmten Handlungsvordergrundes magisch aufleuchtet.

Dieses Transparentwerden des Realen, Alltäglichen zum Symbolhaft-Hintergründigen hin erscheint mir typisch für die bedeutenden Werke der amerikanischen Dramatik. O'Neill hat das einmal so formuliert: „Das Drama ist eine s y m b o l i s c h e und r e a l e Biographie von dem, was sich gerade in einem großen Teil der amerikanischen und nicht nur der amerikanischen Seele ereignet hat." – „Immer wieder versuche ich, d a s L e b e n a l s s o l c h e s durch Einzelleben hindurch zu interpretieren. Ständig bin ich mir der hinter allem waltenden Kraft aufs schärfste bewußt: Schicksal, Gott, unsere biologische Vergangenheit, was immer es auch sei – – – ein Geheimnis sicher."

Man darf festhalten: in den besten Werken der amerikanischen Dramatik dominiert nicht eine philosophische oder politische Idee, eine verengende Tendenz, eine in Sentenzen greifbare Patentlösung für bestimmte Lebensfragen, sondern – aufleuchtend im scheinbar geheimnislosen Alltag – d a s L e b e n selbst, das Leben des Menschen, in seiner Fülle, seiner Gewalt, seiner Trauer, seinem Schmerz, in seinem freudvoll-leidvollen G e h e i m n i s.

Selbst in scheinbar so alltäglichen Stücken wie Wilders „Unsere kleine Stadt" spielt deshalb das W u n d e r b a r e eine entscheidende Rolle: die unscheinbaren Erlebnisse, die plötzlich den Menschen innehalten lassen und staunen machen.

Ganz stark finden wir in den besten Werken von Tennessee Williams solches Aufleuchten symbolhafter Glanzlichter, in denen das Geheimnis, das kaum Faßliche, das Unsagbare des Lebens unmittelbar verständliche Gestalt annimmt.

Erinnert sei an „Die Glasmenagerie" mit ihren musikalischen Leitmotiven, mit ihren zerbrechlichen Glastieren; welche Rolle spielt hier auch das Licht. Und wie groß ist der Anteil atmosphärischer Details (Rufe hinter der Szene, Tierstimmen, Volksgesänge) in „Die tätowierte Rose", in „Die Katze auf dem heißen Blechdach". Williams nannte diese wesentlichen Bestandteile in der dramaturgischen Architektur seiner Stücke: „plastische Werte". In ihnen ist das Leben selbst unmittelbar anschaulich eingefangen, wie Williams meint. Nimmt es Wunder, daß dieser Dichter den grandios-fragwürdigen Versuch unternommen hat, mit „Camino Real", einem modernen Traumspiel, das uralte, gleichnishafte große Welttheater neu zu gestalten? „Camino Real": königlicher Weg, wirklicher Weg, Weg jedes menschlichen Lebens; ein Weg durch die Höllen der Demütigung, der Verzweiflung und Vereinsamung. Aber Erlösung aus der Angst bringt die Haltung schlichter, hilfsbereiter und gutherziger Menschlichkeit, die das Wort „Bruder" noch heilig hält; auch die geistigen Menschen, bei denen Ideal und Leben, Wort und Tat noch eins sind, überwinden die Hölle. Am Ende aber bleibt die Hoffnung auf den Weiterbestand jener Ideale, die uns aus der abendländischen Kultur vertraut sind: Menschlichkeit, Güte, Ritterlichkeit, Adel des Herzens, Wagemut und Zuversicht: „Die Veilchen in den Bergen" — die unscheinbarsten Kräfte also — „haben die Felsen durchbrochen."

Damit ist ein neues, wie mir scheint, ebenso grundsätzliches Thema angeschnitten: das Ringen der amerikanischen Dramatiker um die Unantastbarkeit der menschlichen Person, um die Unabhängigkeit und Würde des Einzelmenschen. Es ist die alte humane Idee, wie sie im 18. Jahrhundert europäisch vorgeformt ist, in der Unabhängigkeitserklärung auf dem neuen Kontinent manifestiert wird und heute als weitläufig gefaßter Humanitätsbegriff weiterlebt. Arthur Miller hat diesen Tatbestand so formuliert: „All die Großen haben die z e n t r a l e Frage unablässig zum Mittelpunkt ihrer Kunst gemacht: Wie kann der Mensch Herr werden über sich selbst, so daß er h u m a n e r wird und lernt, aus einer größeren i n n e r e n K r a f t heraus zu l e b e n."

Auch überall da, wo das amerikanische Drama aggressiv wird und soziale Verhältnisse kritisiert, steht dieses Thema im Vordergrund: der Kampf um die Würde des Menschen, die von den a-humanen Kräften unserer Zeit bedroht ist: von Krieg, Vergewaltigung des Geistes durch die Maschine, durch Konformismus, durch politischen Terror. (Erinnert sei hier vor allem an die Dramen von Arthur Miller, an Wouks „Meuterei auf der Caine", an „Das Tagebuch der Anne Frank".) Oder aber es werden jene oft dämonischen Gewalten gezeigt, die aus dem Inneren unserer Natur heraus den Menschen in die Schuld treiben, seinen Willen zum Guten verkehren und ihn tragisch scheitern lassen. Gerade die Werke von O'Neill machen diese a-humanen Dämonen der Natur erschreckend deutlich; er wirft aus der Perspektive des humanen Denkens die Frage der Theodizee mit den Mitteln unserer Zeit erneut auf. Auch damit wurzelt er im Grunde in unserer europäischen Tradition, in der ausweglosen Tragik der Antike wie in dem Kreuzigungsvorgang der christlichen Passion, im barocken tragischen Weltgefühl Shakespeares wie in der Existenzspaltung Strindbergs. Bei Tennessee Wil-

liams, in den Verzweiflungen seiner einsamen Menschen, bei Faulkner in der Beichte der Frau, die sich mit dem Bösen eingelassen hat, finden wir ähnliche Bezüge. In allen Abgründen der Not aber bleibt beherrschend das Suchen nach der verlorenen Würde.

Intensivierender Faktor für dieses neue Gefühl der Tragik unserer oft a-humanen Lebenswelt ist in Amerika das Erlebnis der „lost generation": Die Massenkatastrophen der Weltkriege und Nachkriegszeiten erhärteten die Erfahrung von der tiefen Verlorenheit des Menschen; man sah deutlicher als bisher in dem einfältigen Gründerzeitoptimismus des amerikanischen Prosperity-Denkens, welcher Verworfenheit, aber auch welcher möglichen sittlichen Größe der leidgeprüfte Mensch fähig ist. Im Drang der Not, unter der Drohung des Todes auf der einen Seite: eine entfesselte, maßlose Lebensgier, die sich in erotischen, alkoholischen und kriminellen Exzessen austobte; auf der anderen Seite eine bisher ungekannte Entfaltung der Hilfsbereitschaft, der echten Kameradschaft, der selbstverständlichen Menschlichkeit; ein Zunehmen auch der religiösen Sehnsucht nach Ruhe und Frieden, nach Erlösung aus der Not und verzweifelten Lebensangst. Nihilismus und Haltlosigkeit dort, Vertrauen auf einen letzten Lebenssinn in allem Leiden hier: diese Polaritäten des Erlebens wurden als „Weltschicksal" erkannt, wurden als ewiges „Stirb und Werde" erfahren. Die beherrschende Antithetik des Seins wurde tiefer, bewußter erlitten und in ihrem ursächlichen, geheimnisvoll bedeutsamen, zeitlosen Sinnzusammenhang erfaßt.

Solches Wissen um das Tragische führt im amerikanischen Drama — in milder Spiegelung auch in den Komödien — überall zur Ent-Täuschung bürgerlicher Illusionen und Selbstsicherheit (das Ibsensche Thema der „Lebenslüge" erscheint damit wieder, allerdings unter einer viel weitläufigeren Perspektive). Aber es bestimmt auch den leidenschaftlichen, expressiven, zuweilen fast barocken, auch wohl antiken Zug in vielen amerikanischen Dramen; die ungeheure, anklagende Dynamik auch, die sich oft in grausigen Bildern kundgibt. Aber immer wieder das gleiche Thema: Der Mensch in seiner Not, in seiner Schuld, in seiner tragischen Gespanntheit zwischen oder jenseits von Gut und Böse. Und immer wieder jenes Durchsichtigwerden des Alltags auf dieses zeitlos gültige Erleben hin: „Magisches Einssein von Sinn und Zufall, von Schicksal und Weltgeschehen", verschärft durch das erfahrene Lebensleid der „lost generation".

„Durch die Tragödie werden die Menschen wachgerüttelt", sagte O'Neill, „so daß sie d a s L e b e n tiefer begriffen. Durch die Tragödien wurden sie frei von den kleinlichen Rücksichten alltäglicher Existenz. Sie sahen ihr Leben geadelt durch die Tragödie!"

Dieses Wissen um das Tragische — uns Europäern seit 3000 Jahren unserer Geschichte tief eingeprägt — macht uns das amerikanische Drama in seinem Wesenskern vertraut. Und wir bewundern die Leistung der amerikanischen Dramatiker, daß sie das Tragische vom Kothurn hoher, schwerverständlicher Ideen und auserwählter Helden heruntergeholt haben, um es im Alltag unserer Zeit, in ganz einfachen Begegnungen innerhalb der Familie, in der Liebe, im Freundeskreis, in einer weiteren Gruppengemeinschaft wieder sichtbar zu ma-

chen; oft sogar im milden Spiegel „romantischer Komödien" (erinnert sei z. B. an die Werke von Saroyan, von Nash). Auch hier bleibt das Tragische spürbar und gibt dem Heiteren den zauberischen Kontrapunkt des Ernstes.

Der geschliffene, ästhetisch hochgezüchtete, in unserem europäischen Sinne überkultivierte Sprachstil, die sublimierte, mehrschichtige Ideenverflechtung, kurz alles, was man unter dem Begriff des „literarischen Theaters" zusammenfassen könnte, steht dabei meist zugunsten des wirkungsvollen „handfesten Gebrauchstheaters" zurück: Verständlichkeit von Milieu, Situationen, Sprache; einfache, bildhaft-flächige Handlungsführung; klare, übersichtliche Fabel; eruptive, dynamisch gespannte Entwicklungen; dabei eine verfeinerte Psychologie; nervöse Gespanntheit der Dialoge; Sinn für atmosphärische Details; Sinn für belebende Theaterwirkungen. Diese Grundlagen bleiben auch im poetisch überhöhten Drama — z. B. bei Wilder, Williams, Saroyan — unangetastet.

Das alles aber trägt nur dazu bei, daß der Mensch im Zuschauerraum das Bühnengeschehen mit innerster Anteilnahme verfolgt und Schritt für Schritt zu der notwendigen Erkenntnis geführt wird: Tua res agitur! Deine Sache wird verhandelt! Das bist Du! Das ist Dein Schicksal — oder es könnte das Deine sein! Gleiche Gefährdung bedroht auch Dich, und gleiche Größe sittlicher Haltung, gleiche innere Kraft und Sehnsucht nach der Ordnung ist auch Dir möglich!

Auch wir können uns in den amerikanischen Dramen in hohem Grade s e l b s t e r k e n n e n; nicht als Deutsche, wohl aber als M e n s c h e n. Wir spüren: hier wird — wenn auch in besonderen Farben, Rhythmen und Tonarten — u n s e r Menschenschicksal abgehandelt, Urfragen unserer Existenz, die uns aus unserer europäischen Tradition durchaus vertraut sind, z u vertraut vielleicht, als daß wir sie noch ganz frisch erlebten. So dürfen wir die Lebensnähe, Vitalität und Unbekümmertheit, mit der sie uns im amerikanischen Drama neu begegnen, ruhig als eine Art erlebnishafter Blutzufuhr betrachten. Wir mögen sie weiter und tiefer durchdenken; die Kraft des empfangenen Impulses aber ist entscheidend.

Über solches Neuverständnis unserer selbst hinaus aber führt uns das Typisch-Amerikanische im Detail des Milieus, in der Lebensweise der Gestalten, zu einem näheren Kennenlernen des amerikanischen Menschen: eine Ausweitung der Blickpunkte, die nur guttun kann. Gerade dabei lernen wir, daß auch dort drüben — mag die Lebensweise von der unseren noch so sehr verschieden sein — M e n s c h e n leben, die im Letzten die gleichen Daseinsfragen bewältigen müssen wie wir. Hofmannsthal hat in seinem Aufsatz über O'Neill diese Tatsache mit den Worten umrissen: „Man lernt stets an der Arbeit eines Zeitgenossen, und w i r l a u f e n a l l e n a c h d e m g l e i c h e n Z i e l."

Dieses Ziel aber heißt doch nichts anderes als — durch das Theatererlebnis — den Sinn unseres Lebens klarer erkennen: Mensch sein, Mensch werden, Mensch bleiben, in aller Anfechtung, gleichgültig, ob sie aus politischen, sozialen, ökonomischen oder technischen Ereignissen bedrohlich auf uns zukommt, oder aber aus den dunklen Gewalten unserer Natur. In aller Not gilt es, das Wort „Bruder" nicht zu verlieren.

Zu solchem Ziele mag die Kenntnis der amerikanischen Dramatik beitragen. Wir haben keinen Anlaß, sie „nachzuahmen", es sei denn von der Sauberkeit der handwerklichen Gesinnung her. Aber wir sollten sie, wo immer sie uns begegnet, unter diesen umfassenderen Gesichtspunkten eines weitläufigen menschlichen Verständnisses aufnehmen, ohne den immer noch weiterlebenden Dünkel, alles „Ausländische" gleich als Fremdkörper abzulehnen.

Diese neue Einstellung, die sich des universalen Zusammenhanges aller geistigen Ereignisse bewußt bleibt, wird zugleich zu einem vertieften Verständnis der eigenen Tradition führen, der deutschen wie der europäischen, die in zahlreichen Meisterwerken zeitlos lebendig zu uns spricht und uns mahnt, in ihrem Sinne Neues, Gültiges und über die Grenzen der engen Nation hinaus Gültiges zu schaffen.

# DAS THEATER IN NEW YORK

Von Klaus Werner (New York)

*Der Autor dieses Artikels ist 1951 als Ostflüchtling nach den USA ausgewandert. Vor seiner Auswanderung hat er drei Jahre lang als Schauspieler in Deutschland gearbeitet und in den USA die Sprache schnell genug erlernt, um sich trotz der starken Konkurrenz in New York am Theater behaupten zu können. Zur Zeit ist Klaus Werner der Ko-Produzent einer der vielen „off-Broadway"-Gruppen und kann uns in dieser Eigenschaft ein realistisches Bild der Verhältnisse geben, die heute einen entscheidenden Einfluß auf die Entwicklung und die Lage des amerikanischen Theaters ausüben.*

Als ich 1951 mit meinen mageren Englischkenntnissen vom Gymnasium her an einem heißen Julitag in New York eintraf, ahnte ich nicht, daß ich fünf Jahre später wieder meinen Einzug in diese Stadt halten würde, um mich in das konkurrenzstarke Feld des Theaters hineinzuwagen. Und ehrlich gesagt, wenn ich damals schon geahnt hätte, was mir bevorstand, wäre ich höchstwahrscheinlich niemals zu diesem Entschluß gekommen. Oder vielleicht doch, denn wenn man mit dem Theater so verwachsen ist wie ich, scheut man keinerlei Hindernisse, um voranzukommen.

Ich möchte von einer Beschreibung New Yorks absehen, der Stadt, die schon tausendmal vor mir und wohl viel besser beschrieben worden ist, und die doch mit ihren schillernden Varianten und Extremen alles das übertrifft, was man sich auf Grund dieser Beschreibungen im Geiste ausgemalt hat. Man muß New York selbst erleben, um es verstehen, lieben oder auch hassen zu lernen — je nachdem, in welcher Richtung sich das Glücksrad dreht. Und für einen Schauspieler, der sich in seinem Beruf sein Brot verdienen will, dreht es sich sehr schnell, zu schnell, und ehe man sich's versieht, ist der Zeiger an der Glücksnummer vorbeigerast und man steht wieder da und hofft — auf die nächste Umdrehung. „Heute werden die noch offenen Rollen in ‚Dr. Fosters Dilemma' besetzt; der Produzent und der Regisseur interviewen Schauspieler am Dienstag von 2 bis 5 Uhr nachmittags im Avlon Studio, New York City. Bitte Photos und Resumées mitbringen." Eine typische Anzeige im „Show Business", einer Spezialzeitung, in der die Theaterwelt annonciert. Hier findet man Anzeigen aller Art—Hunderte von Theaterschulen, die in mehr oder weniger großen Buchstaben die Namen inzwischen berühmt gewordener ehemaliger Schüler als Referenzen anpreisen; Photographen, die mit Photos von sparsam angezogenen, attraktiven jungen Damen Kunden werben; Leute, die sich ihren Lebensunterhalt durch Vermieten dressierter Tiere aller Arten und Schattierungen verdienen. Da bieten sich alle

Sorten von Künstlern an, da gibt es Klavier- und Gesangslehrer, Halbtagsstellungen für arbeitslose Schauspieler; da suchen Tänzer Partner, da möchte jemand seine Wohnung mit jemandem teilen — kurzum, eine bunte Welt von Talent und Pseudotalent.

Als ich völlig ahnungslos und voller Hoffnungen zu einem der vielen „casting calls" (Besetzungsaufruf) hinging, auf Grund dessen drei Rollen zu vergeben waren, traf mich fast der Schlag: außer mir waren noch etwa 200 andere hoffnungsfrohe Rollenanwärter anwesend, die schon bis auf die Straße Schlange standen. Alle diese Schauspieler waren auf Grund der kleinen Anzeige dorthin gekommen, alle mit der Hoffnung, daß vielleicht „sie" diesmal der Auserwählte sein würden, dem die Rolle zugesprochen wird. Ein hoffnungsloses und doch so typisches Bild in der Existenz des New Yorker off-Broadway-Schauspielers. Wo liegen die Gründe dafür? Worauf ist dieses enorme Überangebot von Schauspielern zurückzuführen? Was wird getan, um der Lage abzuhelfen? Wie wird die Zukunft aussehen? Was für Chancen hat der Durchschnittsschauspieler angesichts der so hoffnungslos erscheinenden Situation? Alle diese Fragen schreien nach Antwort.

Kurz vor meiner Auswanderung schrieb ich an Herrn William Dieterle nach Hollywood und bat ihn um seine offene Meinung, welche Chancen ich als deutscher Schauspieler wohl in den Staaten haben würde. Und hier ist seine damalige Antwort: „Auf Ihre Frage, ob Sie als Deutscher in das Film- und Theaterleben hineinkommen würden, kann ich leider nur negativ antworten. Allerdings hat diese Antwort nichts mit Ihrer deutschen Herkunft zu tun, sondern a) mit Ihrem Akzent und b) mit der allgemeinen Situation. Es hat hier eine große Anzahl erstklassiger deutscher Schauspieler gegeben, die fast alle nach Deutschland zurückgegangen sind, weil sie sich hier nicht durchsetzen konnten. Es gibt hier in Hollywood ein Schauspieler-Proletariat, von dem Sie sich keine Vorstellung machen können; und das gleiche weiß man hier in bezug auf das Theater in New York. Wenn so viele Amerikaner in diesem Beruf arbeitslos sind, wie sollte da jemand von außen Chancen haben, der zu den übrigen Schwierigkeiten noch diejenige des Akzents hat.

Wenn Sie einen handwerklichen Beruf ausüben können oder bereit sind, jede Art von Gelegenheitsarbeit anzunehmen, dann hat es einen Sinn, es hier zu versuchen. Wenn Sie jedoch Ihr Leben als Schauspieler verdienen wollen, dann kann man Sie nur vor der Übersiedlung warnen." Soweit der Brief von Herrn Dieterle. Es erübrigt sich, zu erwähnen, daß ich diese Warnung in den Wind geschlagen habe und trotzdem ausgewandert bin.

Es hat nicht lange gedauert, bis ich herausfand, wie recht Herr Dieterle mit seiner Warnung hatte, aber es hat Jahre gedauert, bis ich anfing, die Gründe für diese Situation zu verstehen und an Hand eigener Erlebnisse und der Berichte von Kollegen anfing, die Stücke dieses Mosaiks zusammenzusuchen und ein fertiges Bild daraus zu komponieren. Ob es mir gelingen wird, dem deutschen Leser ein klares Bild einer ihm so fremden Situation zu vermitteln, ist eine zweite Frage. Ich will es jedenfalls versuchen.

Es dürfte inzwischen wohl Allgemeinwissen geworden sein, daß in New York „on=Broadway" und „off=Broadway" Theater gespielt wird. „Am Broadway" laufen die sogenannten „legitimen" Stücke, die mit einem Kostenaufwand von mehreren hunderttausend Dollars auf die Bühne gestellt werden. Es gibt in New York 32 „Broadway"=Theater. Das Paradoxe ist, daß tatsächlich nur zwei dieser Theater „am Broadway" gelegen sind, während alle anderen in den Seiten=straßen zwischen der 43. und der 51. Straße zu finden sind. In diesen Häusern, deren Kapazität von 603 (Bijou) bis 1900 (Broadway) variiert, finden die großen Premieren statt. Hier feiern Rodgers und Hammerstein ihre Triumphe, hier sieht man die Dramen Eugene O'Neills mit Starbesetzungen, hier spielte Deutschlands Hildegard Knef in „Seidenstrümpfe". Hier spielen Stars für märchenhafte Gagen wochenlang die Hauptrollen, und zahllose Lichtreklamen flirten mit den Tausen=den von Menschen, die täglich an den Theatern vorbeiströmen, ohne Pause, Tag und Nacht — denn in New York steht das Leben nicht still, es pulsiert in heißen Sommernächten genauso wie im Winter, und im Sommer wie im Winter spielen sich hinter den Kulissen menschliche Tragödien ab, deren sich der ahnungslose Besucher aus dem Mittelwesten niemals bewußt wird. Dort hört der „glamor" auf, dort spielt sich ein rücksichtsloser Existenzkampf ab. Da feilschen Produzenten mit Geldgebern, da kämpfen Regisseure mit Gewerkschaftsvertre=tern, da ist der Neid und die bittere Enttäuschung der Schauspieler, die eine hoffnungsvoll aussehende Rolle trotz aller Beziehungen nicht bekommen haben. Hier regiert nur noch der Dollar, hier geht es nur noch ums Geschäft. Hier wird genauso nüchtern gerechnet wie bei einer Bank, und es ist im Grunde genom=men der allmächtige Dollar, der die nächste Show bestimmt und der um das Vielfache wieder hereingeholt werden muß.

Repertoire=Theater gibt es in New York nicht, und schon gar nicht am Broad=way. Haben die Produzenten Glück, dann läuft ein Stück wochenlang vor aus=verkauftem Haus — siehe „My Fair Lady". Am Ende der Spielzeit 1958/59 hat dieses „Musical" 1377 Vorstellungen erreicht. Die Besetzung hat sich seit Rex Harrison und Julie Andrews schon zehnmal geändert, aber diese beinahe legendär gewordene Show zieht nach wie vor Besucher aus allen Staaten an. Und dann gibt es Stücke, die schon nach wenigen Vorstellungen zumachen müssen. Wenn die Bruttoeinnahmen einer Broadway Show auf etwa $ 15.000 pro Woche herun=tergehen, fangen die Produzenten an zu zittern, und es ist oft billiger, die Show zu schließen, als mit Defizit weiterzulaufen. Für die Produzenten, die Geldgeber, und nicht zuletzt die Schauspieler eine gewaltige Enttäuschung und ein enormer Geldverlust. In der Spielzeit 1958/59 haben insgesamt acht Shows nach ein bis sieben Vorstellungen ihre Türen schließen müssen.

## Die Spielzeit 1958/59 am Broadway

Zum ersten Mal in der Geschichte des Theaters in New York sind in der Sai=son 1958/59 mehr off=Broadway=Stücke produziert worden als am Broadway.

Die genauen Zahlen sind: 71 Stücke am Broadway und 75 Stücke off=Broad=way.

Was die Anzahl der Vorstellungen betrifft, so ist natürlich Broadway bei weitem an der Spitze. Hier sind die Zahlen für die vergangene Spielzeit:

Stücke

| | Vorstellungen |
|---|---|
| *The World of Suzie Wong | 298 |
| *The Pleasure of His Company | 288 |
| *Make A Million | 287 |
| A Touch of a Poet | 285 |
| Once More, With Feeling | 264 |
| *The Marriage=go=round | 256 |
| *J. B. | 231 |
| The Gazebo | 219 |
| The Disenchanted | 190 |
| Rashomon | 160 |
| *A Majority Of One | 156 |
| *Sweet Bird Of Youth | 130 |
| *A Raisin In The Sun | 128 |
| The Cold Wind And The Warm | 120 |
| The Girls In 509 | 118 |
| Tall Story | 109 |
| The Rivalry | 81 |
| Third Best Sport | 79 |
| Drink To Me Only | 77 |
| Epitaph For George Dillon | 71 |
| Requiem For A Nun | 43 |
| Look After Lulu | 39 |
| Cue For Passion | 39 |
| Triple Play | 37 |
| The Man In The Dog Suit | 36 |
| Comes A Day | 28 |
| Edwin Booth | 24 |
| Kataki | 20 |
| God And Kate Murphy | 12 |
| Patate | 7 |
| The Night Circus | 7 |
| A Desert Incident | 7 |
| Howie | 5 |
| Handful Of Fire | 5 |
| The Legend Of Lizzie | 2 |
| Masquerade | 1 |

Musicals Vorstellungen

| | |
|---|---|
| *Flower Drum Song | 243 |
| *Redhead | 167 |
| Goldilocks | 162 |
| First Impressions | 92 |
| *Destry Rides Again | 78 |
| Whoop=up | 56 |
| *Gypsy | 45 |
| The Nervous Set | 23 |
| Juno | 16 |
| Maria Golovin | 5 |

Revue

| | |
|---|---|
| *La Plume De Ma Tante | 257 |

Drei Broadwaystücke laufen in New York schon über ein Jahr, und am Ende der Spielzeit 1958/59 haben diese Stücke die folgenden Rekordzahlen an gegebenen Vorstellungen aufzuweisen:

| | |
|---|---|
| „My Fair Lady" | 1377 |
| „The Music Man" | 640 |
| „Two For The Seesaw" | 608 |

Alle mit einem * versehenen Shows sind in die neue Spielzeit mit hinübergenommen worden und laufen heute noch.

Man fragt an dieser Stelle unwillkürlich, auf welche Gründe der Erfolg oder Mißerfolg einer Broadway Show zurückzuführen ist. Es spielen natürlich etliche Faktoren hierbei eine große Rolle: die Qualität des Manuskriptes, die Besetzung und nicht zuletzt die Regie. Man trifft aber noch auf einen anderen Faktor, den man im Land der Demokratie vielleicht nicht für möglich hält, und das ist die Meinung der sieben Könige des Broadway: die Kritiker der führenden New Yorker Zeitungen. Es ist aber tatsächlich so, daß das Schicksal einer Broadway Show letzten Endes von der Meinung dieser sieben Menschen abhängt, die durch ihre Stellung und die Zeitung, die hinter ihnen steht, die Macht haben, eine Show zu verreißen oder in den Himmel zu heben. Seit Jahren schon regieren diese sieben Menschen das Schicksal der Shows am Broadway. Sieben Menschen, die genau wie wir menschlichen Schwächen unterworfen sind, ihre Stimmungen haben, sieben Menschen, die sich genauso wie wir irren können, sieben Menschen, die mit ein paar Worten das Schicksal Hunderter beeinflussen können ... Und im Hintergrund steht, wie ein Gespenst seinen Schatten über alles werfend, die Gruppe der Gewerkschaften. Die Institution der Gewerkschaft war seinerzeit eine Revolution am Theater. Sie war ein Segen für Schauspieler

und Bühnenarbeiter und alle, die in irgendeiner Weise etwas mit dem Theater zu tun hatten. Die Gewerkschaften haben dafür gesorgt, daß skrupellose Produzenten ihre Angestellten nicht ausnutzten und keine Verträge brachen. Sie haben dafür gesorgt, daß den Schauspielern menschenwürdige Garderoben gebaut wurden, daß man Toiletten hinter der Bühne baute — ich könnte hundert Dinge aufzählen, die durch die Formierung der Gewerkschaften verbessert worden sind. Das war alles schön und gut. Und es lief eine ganze Zeit ganz schön und gut. Die Produzenten murrten und brummten, aber gaben sich schließlich mit der veränderten Lage zufrieden. Was blieb ihnen auch anderes übrig? Aber leider, wie so manches Gute hatte die Institution der Gewerkschaften auch seine Schattenseiten. Langsam, aber sicher nahmen die „unions" eine Machtstellung ein, die heute einen nie gekannten Höhepunkt erreicht hat. Langsam bildeten sich andere Gewerkschaften, eine für die Bühnenarbeiter, eine für Musiker, eine für Varietékünstler, eine für Filmschauspieler und schließlich eine für Fernsehschauspieler. Es bildete sich ein ganzes Netz von Gewerkschaften, die sich, wie es nicht anders zu erwarten war, in vielen Gebieten überschnitten. Dispute wurden ausgetragen, erbitterte Kämpfe zwischen den einzelnen Gewerkschaften wurden ausgefochten, und in der Mitte dieser Autoritätskämpfe stand der kleine Mann, der Schauspieler, der inzwischen in diesem Netzwerk so hilflos verstrickt worden war, daß er wohl oder übel mit den Wölfen heulen mußte. Sich gegen die Gewerkschaften aufzulehnen, gleicht Selbstmord. Was für eine Alternative bleibt also übrig?

Eine Show am Broadway war vor einiger Zeit dicht daran, die Türen schließen müssen. Sämtliche Schauspieler haben sich daraufhin bereit erklärt, für eine gewisse Zeit auf ihre Gagen zu verzichten, um zu versuchen, die Show am Leben zu erhalten. Die Gewerkschaft gab nicht einen Zentimeter nach und verlangte, daß die Bühnenarbeiter nach wie vor ihr Gehalt von über $ 100 die Woche weiter beziehen. Erfolg: Aus finanziellen Gründen mußte geschlossen werden.

Nicht alle Theater am Broadway haben Orchesternischen. Gesetzt den Fall, ein Produzent möchte ein bestimmtes Theater der Bühne wegen haben oder es steht kein anderes zur Verfügung, das keine Orchesternische hat, man aber ein Drama aufführen will, in dem logischerweise kein Orchester nötig ist, dann verlangt die Gewerkschaft, daß für die Dauer des Stückes drei Musiker bezahlt werden. Die Gage für diese Musiker, die absolut nichts tun, sondern nur herumsitzen, wird von der Gewerkschaft festgelegt und stellt natürlich eine enorme Belastung des Etats dar.

Ein bekannter dänischer Komiker hatte vor einiger Zeit eine Solo-Show am Broadway. Er benötigte dazu lediglich einen Flügel, der einmal auf die Bühne gestellt und nicht wieder bewegt wurde. Die Gewerkschaftsgesetze bestimmen, daß eine Mindestanzahl von Bühnenarbeitern angestellt werden muß, ganz gleich, ob sie gebraucht werden oder nicht. Resultat: die Arbeiter standen wochenlang herum und taten nichts, bekamen aber trotzdem bezahlt.

Ich könnte stundenlang weitere Beispiele zitieren und Fälle aufführen, in denen die Forderungen der Gewerkschaften ähnliche Formen angenommen haben. Ich wollte aber der Leserschaft nur ein paar Beispiele von den Zuständen geben, die heute am Broadway herrschen.

Die bekannte amerikanische Schauspielerin Ruth Draper, die vor ungefähr einem Jahr verstorben ist, trat in einer ihrer letzten Vorstellungen — es war ein Abend, an dem sie etliche Monologe sprach, eine Kunst, für die sie hauptsächlich berühmt war — vor der Pause vor den Vorhang und wandte sich an das Publikum mit ungefähr diesen Worten: „Die Gewerkschaft hat mich gezwungen, ein Orchester zu engagieren. Da ich Ihnen am heutigen Abend Musik ersparen möchte, habe ich dafür gesorgt, daß die Musiker die ganze Zeit hinter der Bühne bleiben und nicht in Erscheinung treten."

Kürzlich fanden in New York Wahlen für einen neuen Präsidenten der AGVA statt, das ist die Gewerkschaft für Varieté-Künstler. Der Hauptkandidat für diesen Posten war ein bekannter New Yorker Komiker, Joey Adams. Die verschiedensten Leute sprachen sich für die Wahl dieses Mannes aus, einer von den Leuten war Mr. Sammy Davis jr. Und hiermit zitiere ich, was Sammy Davis jr. über Mr. Adams sagt: „Die Wahl von Joey Adams wird die notwendige Anerkennung, Würde und Stabilität zurückbringen, deren unser Beruf so arg bedarf, und ich gebe meine Stimme für diesen Mann ab und das, was er repräsentiert." Ich glaube, daß dieser Satz für sich spricht und jeden Kommentar überflüssig macht.

Was dieses Land braucht, ist ein nationales Theater, das, ganz ähnlich wie in Deutschland, von der Regierung unterstützt wird. Nur so kann man den Durchschnittsamerikaner zum Theater „erziehen" und ihm eine Kunst nahebringen, von der er nur vom Hörensagen weiß, und von der er ab und zu einen Abglanz in einem guten Film sieht. Denn z. Z. konzentriert sich das Theater fast ausschließlich auf New York City. Jeder junge Schauspieler, der in einer Schulvorstellung angenehm aufgefallen ist und dem Onkel und Tante und die Nachbarn die Zukunft eines Hollywoodstars prophezeien, wandert schließlich nach New York und glaubt, daß diese Stadt nur auf ihn gewartet hätte. Diese jungen, theaterbesessenen Menschen strömen jährlich zu Tausenden nach New York und erleben hier die größte Enttäuschung ihres jungen Lebens. Das Überangebot von Schauspielern ist erschreckend und entmutigend für jeden, der sich nicht schon mit dieser Tatsache abgefunden hat. Der Leser wird sich in diesem Augenblick vielleicht die Frage stellen, ob denn ein Schauspieler hierzulande keinerlei Berufsausbildung braucht. Die Antwort darauf ist „Nein". Es ist einer der großen Vor- und gleichzeitig Nachteile der demokratischen Regierungsform, daß jeder mehr oder weniger tun und lassen kann, was er will. Mit anderen Worten, wenn Mr. John Smith aus Chicago sich eines Tages entschließt, in New York Theater zu spielen, steht ihm theoretisch nichts im Wege. Das klingt beinahe zu schön, um wahr zu sein, und ganz so einfach ist es nun wiederum auch nicht. Um nämlich am Broadway spielen zu können, muß man Mitglied der Gewerkschaft sein (Ac-

tors Equity Association). Ein Broadwayproduzent seinerseits sieht sich aber den jungen Schauspieler im allgemeinen gar nicht erst an, wenn er nicht Gewerkschaftsmitglied ist. Um aber Gewerkschaftsmitglied werden zu können, muß man einen Vertrag mit einem Broadwayproduzenten nachweisen. Hier dreht man sich also im Kreise herum, und die einzige andere Möglichkeit, Mitglied zu werden, ist Sommertheater zu spielen, in Hoffnung, sich auf diese Weise die heißbegehrte Mitgliedschaft zu erarbeiten. Erst mit der Karte in der Hand hat man Chancen, von den Broadwaygiganten angesehen zu werden. Ob jemand Talent hat oder nicht, spielt keine Rolle. Frauen haben es in der Hinsicht wesentlich leichter. Ein nettes Gesicht, eine gute Figur und eine gewisse Bereitwilligkeit öffnen viele geheimnisvolle Türen, die so vielen verschlossen bleiben. Und dieser geheimnisvolle Weg erklärt das Vorhandensein so vieler „dumb blondes" auf dem Televisionbildschirm und auf der Bühne, talentlose Mädchen, die nur ein Talent haben, das mit der Schauspielkunst nicht das geringste zu tun hat. Und in diesem Zusammenhang möchte ich die hochtrabend klingende letzte Seite des Gewerkschaftsbüchleins zitieren, in welcher es heißt: „... Wir sind unparteiisch, unpolitisch und erklären hiermit, daß Beschäftigung als Schauspieler einzig und allein von Begabung abhängen soll und muß." Eine schöne Theorie und es klingt so wunderbar.

Die Lage „off-Broadway" ist wiederum ganz anders. Hier ist es oft ein Hindernis, Gewerkschaftsmitglied zu sein, denn der Produzent ist dann gezwungen, dem Schauspieler die von der Gewerkschaft vorgeschriebenen Minimumgagen zu zahlen. Für einen off-Broadway-Produzenten, der aber sowieso nicht viel Geld hat (denn sonst wäre er a m Broadway), stellt das oft eine zu große finanzielle Belastung dar. Also zieht er, soweit er das gesetzlich kann, Schauspieler vor, die keine Mitglieder der „union" sind und denen er deshalb so viel oder so wenig bezahlen kann wie er will. Aber auch hier hat man dem armen Produzenten neue Gesetze auferlegt, wonach 80% seiner Schauspieler für ein gewisses Stück Gewerkschaftsmitglieder sein m ü s s e n. Auf diese Weise wird also noch mehr jungen Schauspielern die Möglichkeit genommen, gesehen und vielleicht entdeckt zu werden. Es kommt nämlich sehr häufig vor, daß ein Schauspieler umsonst spielt, nur um Gelegenheit zu haben, ü b e r h a u p t zu spielen und von irgendeinem Kritiker entdeckt zu werden. Und ich spreche dabei aus eigener Erfahrung.

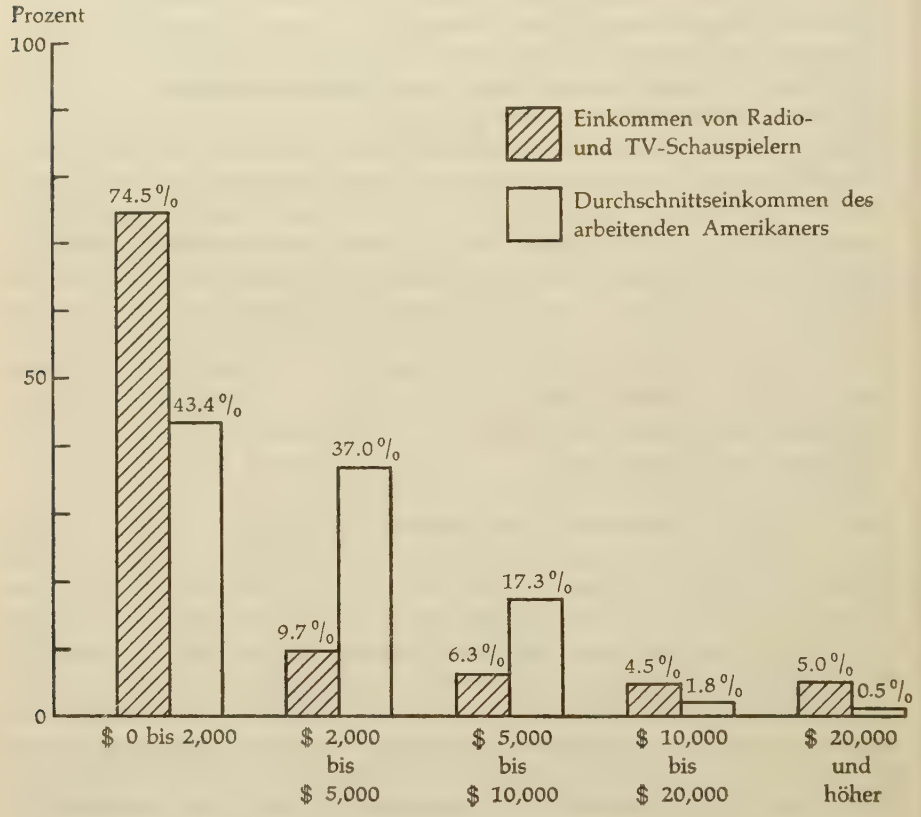
Die Tatsache, daß ein Schauspieler Mitglied der Gewerkschaft ist, ist leider nicht immer ein Garantieschein für seine Fähigkeiten als solcher. Es werden hier am Broadway und besonders im Fernsehfunk die talentlosesten Schauspieler benutzt, die man sich vorstellen kann. Und man sieht sie nicht nur einmal, sondern wiederholte Male, und jedesmal gleich schlecht. Das beweist vielleicht, daß Beziehungen doch das halbe Leben sind. Ein Schauspieler ist ja auch im amerikanischen Theater nicht das, was man in Deutschland unter einem Schauspieler versteht — er ist ein Typ. Das Zeitalter der Spezialisierung in anderen

Berufen hat also auf diesen Berufszweig übergegriffen. Das enorme Überangebot an Schauspielern hat natürlich wesentlich dazu beigetragen. In der Praxis sieht die Sache so aus, und ich verallgemeinere jetzt etwas, daß man ewig Cowboys spielt, wenn man einmal einen gespielt hat. In meinem Falle waren es deutsche Offiziere, deren ich sehr bald leid wurde. Man muß sich mit allen Kräften wehren, um nicht zum Typ gestempelt zu werden, denn das bedeutet das Ende des „Schauspielers" — im deutschen Sinne. Ich glaube es war Claire Bloom, die einmal gesagt hat: "I love acting, but I hate show business." (Ich liebe die Schauspielkunst, aber ich hasse „Show Business".) In diesem Ausspruch steckt erschreckend viel Wahrheit. Hunderte von Theaterschulen ziehen Tausende von hoffnungsvollen jungen Schauspielern jährlich Hunderttausende von Dollars aus der Tasche. Da niemand eine Prüfung abzulegen braucht, wie das in Deutschland nötig ist, kann jeder als „Lehrer" anfangen. Diese Lehrer, die oft eine geradezu himmelschreiende Unwissenheit zur Schau legen, maßen sich an, jungen, theaterbegeisterten Menschen etwas beizubringen, wovon sie selbst keine Ahnung haben. Das ist nicht nur schlecht für die Schüler, sondern ebenso schlecht für die vielen wirklich guten Schulen, wie z. B. das Herbert Berghoff-Studio, The Neighborhood Playhouse, The ANTA School, The Theatre Wing, um nur einige zu nennen. Hier wird tatsächlich gearbeitet, und Talent wird gefördert und sorgfältig gesiebt. Wer seine Aufnahmeprüfung beim Theater Wing besteht, kann sich etwas einbilden. Man muß längere Zeit in New York wohnen, um auf Grund seiner eigenen Beobachtungen und der Empfehlungen von Kollegen einen guten Lehrer zu wählen.

Durch das enorme Überangebot ist aber noch etwas anderes eingetreten. Produzenten und Regisseure sind in gewisser Hinsicht abgestumpft. Sie sehen einen Schauspieler, der in ihr Büro kommt, und versuchen, sich diesen Mann in einer bestimmten Rolle vorzustellen. Wenn er nicht 100prozentig paßt und dem entspricht, was sie sich vorgestellt haben, sucht man weiter, bis man genau den „Typ" findet, den man haben wollte. Mit anderen Worten, dem Regisseur fehlt im allgemeinen die Phantasie, sich vorzustellen, daß der junge Mann, den er eben gesehen hat, mit einem Schnurrbart ganz anders aussehen könnte, daß etwas Nasenwachs sein Gesicht verändern würde — man übersieht mit anderen Worten, daß der Mann Schauspieler ist!!! Vielfach ziehen sich Schauspieler auf Grund der ausgeschriebenen Rolle entsprechend an, um den phantasiearmen Regisseuren zu beweisen, daß sie nicht n u r einen jugendlichen Helden, sondern auch einen eben aus dem Gefängnis entwichenen, schäbig aussehenden Häftling spielen und auch so aussehen können. Es ist nur dann Pech, wenn der Sträfling bereits besetzt ist und nur noch der jugendliche Held zu vergeben ist, denn dann ist es natürlich für den Regisseur eine glatte Unmöglichkeit, sich den zerlumpten Häftling als Helden des Stückes vorzustellen. Und wie oft passiert so etwas!

Es ist schwierig, das Durchschnittseinkommen des amerikanischen Schauspielers zu nennen. Dadurch, daß es mehr als eine Gewerkschaft gibt, und die

Schauspieler zum Teil nicht allen Gewerkschaften angehören, kann man keine Durchschnittsgehaltsangabe machen. Ich habe mir von der sogenannten AFTRA, der Gewerkschaft für Radio und Fernsehschauspieler, die eine Mitgliedschaft von 15.066 in New York, San Francisco, Chicago und Los Angeles aufzuweisen hat, die neuesten Zahlen geben lassen, die für das Jahr 1957 Geltung haben. Ich habe die Zahlen in der nachstehenden Tabelle mit den Zahlen des Department of




Vergleich von Einkommen

Commerce für die gesamten Vereinigten Staaten für das gleiche Jahr zusammenstellt. Diese Zahlen umfassen alle Personen, die im Jahre 1957 ein Einkommen gehabt haben. Ein Vergleich dieser Art ist natürlich vom statistischen Standpunkt aus gesehen ungefähr und wir müssen uns daher mit Prozenten begnügen. Die Folgerungen, die man aus dieser Vergleichstabelle ziehen kann, sind ungefähr die: etwa rund gerechnet 80% aller Berufstätigen verdienen $ 5000 oder weniger im Jahr. Während jedoch die Zahlen beinahe zu 50% in die beiden Gruppen (0—2000 und 2000—5000) für das Gesamteinkommen zerfallen, teilt

sich die Gruppe für die Fernseh- und Radioschauspieler nicht ganz so günstig auf. In dem Fall sind über 80% in der Gruppe unter $ 2000, und mir wurde gesagt, daß sehr viele Personen in dieser Gruppe überhaupt kein Einkommen hatten oder nur gerade ihre Gewerkschaftsbeiträge gezahlt haben. Vergleichszahlen für Bühnenschauspieler und Varietékünstler waren leider nicht zu haben. Die letzten Statistiken stammen aus dem Jahre 1953 und ich habe daher von einem Vergleich Abstand genommen. Ich könnte vielleicht an dieser Stelle noch erwähnen, daß das Durchschnittseinkommen des arbeitenden Amerikaners im Jahre 1957 $ 4203 war.

Und damit rundet sich das Bild. Ich habe versucht, nach bestem Wissen und Gewissen eine Lage zu schildern, die nach einer Reform schreit, die einer Lösung bedarf, und zwar sehr bald.

Ich habe, ohne etwas zu beschönigen, die Lage beschrieben, wie sie ist. Die prunkvollen Kulissen haben die Tendenz, den Zuschauer über die rauhe Wahrheit hinwegzutäuschen. Denn was der Zuschauer sieht, ist der „glamor", die bunten Kostüme, die Herrschaft des Bühnenkönigs über seine Vasallen, feurige Tänzerinnen. Was der Zuschauer hört ist spritziger Dialog, beschwingte Musik, und schallender Applaus am Ende des Stückes. Was er nicht sieht, ist all das, was ich soeben geschildert habe — der rücksichtslose Existenzkampf in diesem schwersten aller Berufe, die seelischen Nöte und Ängste, die ein Schauspieler ausstehe. Wovon er nichts weiß, ist das „Geschäft" im Show Business, das Feilschen der Geldgeber, die Forderungen der Gewerkschaften, die Theaterspielen beinahe unmöglich machen. Und was wird dagegen unternommen?

New Yorks Senator Jacob K. Javits hat kürzlich in einem langen Artikel in der New York Times veröffentlicht, in dem er die Gründung der United States Arts Foundation vorschlägt. Er zitiert Beispiele von europäischen Ländern, in denen die Regierungen große Summen ihres jährlichen Etats für die Förderung des Theaters zur Verfügung stellen. Und er sagt, daß die USA heute praktisch die einzige große Nation ist, die kein nationales Theater hat. Sein Vorschlag für die Gründung dieser überparteilichen Organisation liegt dem amerikanischen Kongreß zur Bewilligung vor.

Ob und wann etwas geschehen wird, ist die große Frage. Ob es unter der demokratischen Regierungsform möglich sein wird, ein vom Staat finanziertes Theater auf die Beine zu stellen, muß eine Frage der Zukunft bleiben.

Aber eines ist immerhin bezeichnend, nämlich: daß ein Mann wie Senator Javits die Lage erfaßt hat und mit seinem Einfluß versucht, eine Besserung herbeizuführen. Mr. Javits schließt seinen Artikel „Ein Plan, unserer nachhinkenden Kultur zu helfen" mit folgendem Satz: „Etliche Kongreßmänner haben gesagt, daß sie noch vor vier Jahren niemals ein derartiges Programm für Kunst hätten unterstützen können, ohne ausgelacht zu werden. Heute lacht praktisch niemand mehr."

# ZUR ENTWICKLUNG DES AMERIKANISCHEN MUSICALS

Von Ewald G. Binder (Wien)

Eine der liebenswürdigsten Formen des modernen Theaters ist das Musical. Leider sind die wissenschaftlichen Veröffentlichungen, die sich mit diesem Genre befassen, recht spärlich gesät und überdies bei uns schwer oder gar nicht zugänglich. Es erscheint daher angebracht, an dieser Stelle in großen Zügen einen Überblick über die Entwicklung des amerikanischen Musicals zu geben und seine gegenwärtigen Erscheinungsformen zu beleuchten. Als Grundlage für die nachstehenden Ausführungen diente das ausgezeichnete Werk von Jack Burton, „The blue book of Broadway-musicals", N. Y., century-house, 1952, sowie eigene Spielplananalysen des Verfassers. Burton unterscheidet in der Entwicklung des amerikanischen Musicals fünf Entwicklungsabschnitte, von denen jeder durch einen neuen Trend in der musikalischen Produktion gekennzeichnet ist.

Den ersten Abschnitt, die Zeit vor 1900, bezeichnet Burton als Kerzen- und Gaslichtära. Das erste Musical war die Bettleroper (Beggars-Opera) von John Gay, die 1751 zur Aufführung gelangte. Zur Illustration sei bemerkt, daß damals ein Streifen von Manhattan-Island nur 24 Dollar kostete, das ist ein Betrag, um den man heute nicht einmal zwei Sitze für „Guys and Dolls" bekommen würde. — Die Aufführung fand im Nassau-Street-Theatre statt. Dieses zweistöckige Gebäude umfaßte zehn Logen, 161 Parterresitze und 121 Galeriesitze. Jede Loge kostete acht, die Parterresitze fünf, die Galeriesitze drei Shilling. Die Bühne war um fünf Fuß höher als das Parterre gelegen und wurde gegen den Zuschauerraum durch einen grünen Vorhang und zwei Papierflügel zur Seitenabdeckung abgeschlossen. Als Beleuchtung dienten zwölf Wachskerzen; auch das Orchester war nur recht dürftig besetzt: es bestand nur aus einem Englisch-Horn, einer Flöte und einer Trommel. Nach diesem ersten Versuch wird es still um das Musical. Erst um 1840, mit dem Aufkommen von Volkssängertruppen, setzt eine kontinuierliche Entwicklung ein. Die bekanntesten Truppen waren Billy Whitelocks Original Virginia Minstrels (1843), die Christy-Minstrels sowie die Dan Bryants-Minstrels, die auch durch ihre Stephan Foster Pflege Berühmtheit erlangten. Zu Ende des 19. Jahrhunderts werden zahlreiche Truppen nach dem Muster der eben besprochenen gebildet, die ihre Melodien nicht nur auf den Broadway, sondern in alle Städte zwischen dem Atlantik und Pazifik bringen. Wir müssen an dieser Stelle festhalten, daß in diesen Truppen spätere Broadwaystars wie Al Jolson und Frank Tinney in der Volksmusik der Neger geschult wurden. — Die Wurzeln des Musicals sind aber nicht nur in den Volks-

sängertruppen zu suchen; auch Pantomime, Groteske, Ballett, Wiener Operette, Vaudeville und die französische opera buffa sind in diesem Zusammenhang zu erwähnen.

Als „Großvater" des heutigen Broadwaymusicals und der Broadwayrevue gilt Tony Pastor, der 1865 seine erste music-hall eröffnete. Als routinierter Showman, der aus dem Zirkusmilieu hervorgegangen war, konnte er bereits 16 Jahre später seine dritte music-hall eröffnen. Er verfeinerte das Varieté und konnte auf seinen Bühnen bereits spätere Größen wie Weber und Fields, Lilian Russel, Pat Rooney und andere mehr zeigen.

Das Musical, das bis 1885 vorzugsweise unter dem Einfluß von Harrigan und Hart steht, gewinnt in dieser Zeit immer mehr an Profil. Die Handlung bewegt sich meist um lokale Gegebenheiten oder Alltagsszenen aus den Slums von New York.

Um 1890 zeichnet sich eine Tendenz ab, die wir auch im modernen Musical immer wieder treffen, und zwar die Einbeziehung theaterwirksamer Tagesereignisse und lokaler Typen. Es handelt sich in dieser Zeit vor allem um das Stimmrecht der Frau, den Ehrgeiz von Eintagspolitikern und um Mäßigkeitsapostel, die ein beliebtes Objekt der Persiflage waren. In diesem Zusammenhang sei auf ein modernes Musical, nämlich Loessers „Guys and Dolls" verwiesen, das in der New Yorker Halbwelt spielt. Auch hier bietet die Heilsarmee mit ihren Einrichtungen reichlich Stoff für überaus theaterwirksame Szenen und für gutmütige Persiflage. Kennzeichnend für die amerikanische Mentalität ist es, daß die Heilsarmee nicht etwa grollend zum Kadi lief oder die öffentliche Meinung gegen das Stück aufzuhetzen suchte, sondern sie stellte Mädchen in der Uniform der Heilsarmee mit Sammelbüchsen vor dem Theater auf und erzielte hohe Einnahmen: jeder Besucher von „Guys and Dolls" gab gern und reichlich.

Doch nun zurück zu den Aufführungen der Zeit ab 1868. In diesem Jahr wird „The Black Crook" aufgeführt, wobei erstmalig in Amerika eine Girltruppe in fleischfarbenen Trikots (nach französischem Vorbild) zu sehen ist. Natürlich ruft das sofort den Klerus auf den Plan, der gegen die Aufführung wettert und auch in der New York Tribune erscheinen scharfe Angriffe. Gerade deshalb aber wird die „Crook" ein großes Geschäft. Sie erlebt 474 Aufführungen, ein Erfolg, der nur noch mit Onkel Toms Hütte vergleichbar ist; die letzte Aufführung fand 1929 statt. Trotz scharfer Proteste folgen ähnliche Aufführungen auch in Chicago, wo es zu einem großen Theaterskandal kommt und die Veranstalter verprügelt werden. Ein weiterer großer Erfolg wurde George L. Fox' „Humpty Dumpty". Das erste Musical, das nicht nach einer Vorlage bearbeitet wurde, sondern bereits Originaltext aufzuweisen hatte, war „Erminie" von Edward Jacobowski (1886). Es erreichte während 1256 Aufführungen ein Einspielergebnis von 120.000 Dollar.

Zu dieser Zeit stand das amerikanische Musical vorwiegend unter englischem Einfluß. Die Wiener Operette spielte damals nur eine unbedeutende Rolle, obwohl Johann Strauß 1890 persönlich in Amerika gastierte und verschiedene seiner Operetten bereits vor seinem Gastspiel zur Aufführung gelangt waren. Die

Schule der „Blue=Danube=Music" erlangte erst in den Anfangsjahren des 20. Jahrhunderts volle Bedeutung; ihr Einfluß findet sich vor allem in den Kompositionen Victor Herberts.

Um 1875 gewinnt die Tendenz zu mechanischen Effekten und realistischer Bühnenausstattung immer mehr an Boden. So wird beispielsweise die naturgetreue Nachbildung des Suezkanals und Kalkuttas in „Die Reise um die Erde in 80 Tagen" zu einer großen Attraktion für die wenig gereisten New Yorker. Der Zuschauerraum ist in der Regel kabarettartig gehalten; das Publikum sitzt an Tischen. — Die bedeutendsten Komponisten dieser Epoche sind Victor Herbert und John Ph. Sousa. Herbert wird durch seine acht Musicals bald ebenso berühmt wie sein Vorgänger Arthur Sullivan und sein Vorbild Johann Strauß, während Sousa (Pseudonym für Ochs; gebildet aus *S*uper *O*mnia *USA*), der als Kapellmeister bei der US=Marine wirkte, sowohl durch seine Märsche, als auch durch seine Musicals „El Capitan" (1898) und „The Bride Elect" (1897) rasch Popularität erlangte. —

Die Jahre zwischen 1900 und 1910 nennt Burton mit Recht die Jahre der beginnenden Revolution. Es macht sich eine Tendenz gegen die europäische Musik bemerkbar, man besinnt sich auf die eigenen Komponisten. Der ungekrönte König dieser Zeit heißt Victor Herbert. Auch ein völlig unbekannter Anfänger schreibt um diese Zeit seine ersten Kompositionen: Jerome Kern. Es ist auch das Zeitalter großer Komödianten wie Bicheel und Watson, Otis Harlan, Weber & Fields, Montgomery & Stone. Das wichtigste Ereignis dieser Epoche ist jedoch die Eröffnung des New York Hippodrome mit seinen 5200 Plätzen, die am 12. April 1905 stattfand. Hier zeigte seit 1907 Florence Ziegfeld seine Revuen weiblicher Schönheit, die unter den Namen „The Ziegfeld Follies" ein Begriff wurden. —

Das „Zeitalter der Ausstattungsrevue" nennt Burton die Jahre 1910 bis 1920. In diesen Jahren ordnet und perfektioniert Florence Ziegfeld die eigenständige amerikanische Revue, denn auch das Tempo des öffentlichen Lebens erfährt in diesen Jahren eine enorme Steigerung. Diesem neuen Lebensstil paßt sich auch die Musik an: der Rhythmus der Zeit ist der von Irving Berlins „Alexanders Ragtime Band". — Bei den Ziegfeld=Revuen dieser Zeit handelt es sich vorzugsweise um komische Ausstattungsopern mit orientalischen Potentaten, die in Zauberländern spielen. Was die Arbeitsweise von Ziegfeld anlangt, so huldigte er dem Grundsatz, daß man beim Theater das Geld zum Fenster hinauswerfen müsse, damit es durch die Tür wieder hereinkomme. Wie später Rodgers und Hammerstein II so ist auch Ziegfeld der Ansicht, daß beim „show=business" nur genaueste Arbeit den gewünschten Erfolg garantieren kann. Auch das kleinste Detail der Revuen wird exakt ausgearbeitet, wobei er besonders auf die genaue Farbabstimmung zwischen Dekorationen und Kostümen Wert legt: von seiner Kostümgestaltung sagte einmal ein Kritiker, daß er sie wie ein Virtuose eine Stradivari zu handhaben verstand. Ziegfelds Dekorationen sind durch die Vorliebe für prächtige Bogengänge und breite Treppen gekennzeichnet. Außer seinen bühnenbildnerischen Fähigkeiten ist noch sein Spürsinn für echte Talente

hervorzuheben. Den musikalischen Teil seiner Revuen überließ er in weiser Selbsterkenntnis meistens Irving Berlin, der seine Musiknummern stets im Hinblick auf einzelne Schauspieler schrieb. —

In diesen Jahren erringt auch Al Jolson große Erfolge als Interpret, während Sigmund Romberg, ein ungarischer Brückenbauingenieur, sich mit seinen Musicals (The blue Paradise, 1915, Robinson Crusoe, 1916, und Sinbad, 1918) als Komponist einen Namen macht. Auch Jerome Kern hatte in diesen Jahren bereits 21 Stücke geschrieben; am bekanntesten war sein „Girl of Utah". Und jetzt gewinnt auch die Wiener Schule großen Einfluß: acht Operetten von Lehár werden am Broadway aufgeführt; am erfolgreichsten ist natürlich „Die lustige Witwe" (1907) mit 416 Aufführungen. Wie bereits mehrfach betont, macht sich dieser Einfluß besonders bei Victor Herbert geltend. Seine bedeutendsten Erfolge sind „Naughty Marietta" (1910) mit 136, „Sweetharts" (1913) mit 136, „The Only Girl" (1914) mit 240 und „Eileen" (1917) mit 64 Aufführungen. Von ihm sagte ein Kritiker: "He could put as much schmaltz in a waltz as Johann Strauss." Daneben ist George Gershwin tätig: Er macht mit „Swannee" den Jazz „salonfähig". Es ist also ein Zeitabschnitt voll scheinbarer Gegensätze: konservative Richtungen gelangen nochmals zur Blüte, doch neue, zeitgemäßere Ausdrucksformen sind schon bereit, um die alten Schablonen abzulösen. — Als das „Goldene Zeitalter" bezeichnet Burton die Jahre 1920 bis 1930. In diesen Jahren gibt es nicht e i n e Persönlichkeit, die das Musical so profilgebend beherrscht, wie in früheren Jahren etwa Ziegfeld, sondern es gibt viele, gleichwertige Komponisten, die Dauererfolge aufzuweisen haben. Beginnen wir bei Jerome Kern. Da er nicht nur ein hochbegabter Komponist, sondern auch sehr abergläubisch war — er behauptete, daß es der Buchstabe S sei, der ihm den Erfolg garantiere — finden wir bei ihm eine ganze S-Serie: „Sally" (1920, 570 Aufführungen), „Stepping Stones" (1923, 241 Aufführungen), „Show Boat" (1927, 572 Aufführungen) und „Sweet Adeline" (1929, 234 Aufführungen). Auch Sigmund Romberg hat in dieser Zeit große Erfolge aufzuweisen: „Blossom Time" (1921, 592 Aufführungen), „The Student Prince" (1924, 608 Aufführungen), „The New Moon" (1928, 509 Aufführungen). Irving Berlin erneuert seinen Ruhm durch seine sogenannten „Music-box-Revuen" (1921 bis 1924). Auf dem Höhepunkt seiner Karriere stirbt Victor Herbert; sein letztes Werk ist „Orange Blossom" (1922). George Gershwin verleiht der Epoche Akzente durch sein Musical „Lady be good" (1924, 184 Aufführungen); auch Richard Rodgers und sein Texter Larry Hart erringen durch präzise Zusammenarbeit ihre ersten Erfolge. Cole Porter, der bisher keinen rechten Erfolg aufzuweisen hatte, kehrte aus Paris zurück und wurde jetzt erst richtig bekannt mit „Paris" (1928, 195 Aufführungen), und „Fifty Million Frenchmen" (1929, 254 Aufführungen). Oskar Hammerstein II, der Enkel eines Textdichters vergangener Epochen, folgte in diesen Jahren den Spuren seines Großvaters und schrieb mit Jerome Kern das Musical „Show Boat". — Wir haben hier nur die wichtigsten Daten in großen Zügen skizziert. Halten wir fest, daß die Jahre 1920 bis 1927 die fruchtbarste Musical-Periode darstellen — es gelangen rund 400 Produktionen zur Aufführung, von

denen zwölf mehr als 500mal en suite gespielt wurden. Und das alles trotz schärfster Konkurrenz durch Film und Rundfunk! Mit der Einführung des Tonfilms 1927 allerdings war auch das Ende des „Golden Age" gekommen: viele Theater mußten ihre Betriebe einstellen und die meisten Songwrithers und Bühnenstars gingen nach Hollywood. Für den Broadway folgen nun zehn magere Jahre (1930 bis 1940). Man spielte vor halbleeren Häusern oder überhaupt nicht mehr. Wer seine Broadwaylieblinge singen hören will, dem liefert der Lautsprecher ihre Stimmen gratis ins Haus; und wer sie nicht nur hören, sondern auch sehen will, der geht ins Kino. Daher werden in dieser Zeit mehr als ein Drittel der 68 Broadwaybühnen geschlossen; 1930 bis 1934 werden zwölf Theater zu Non-stop-Kinos, nach 1935 einige weitere Theater zu Lichtspielhäusern oder Rundfunkstudios umgebaut. Ziegfelds New York Hippodrome wird 1940 eine Großgarage.

Diese neuen Gegebenheiten bewirken, daß nun weniger Stücke aufgeführt werden; der Schwerpunkt wechselt nun von der Quantität zur Qualität. Im Durchschnitt werden nun die Stücke 200mal en suite gegeben; einige jedoch erzielen beachtliche Aufführungszahlen: „Pins and needles" 1.108, „Hellzapoppin" 1.404, „Tobacco Road" läuft sogar fünf Jahre lang. Seine Aufführungszahl (3.182) wird nur noch durch die von „Life with father" (3.224, aufgeführt in der Saison 1939/40) überboten. Beachtliche Erfolge hat in diesen Jahren George Gershwin aufzuweisen: „Strike up the band" (1930, 191 Aufführungen), im selben Jahr „Girl Crazy" mit 272 Aufführungen; 1931 „Of thee I sing" (erzielte 441 Aufführungen und ist das erste Musical, das mit dem Pulitzer-Preis ausgezeichnet wurde); 1935 „Porgy and Bess". — Irving Berlin schreibt für seine Revuen immer wieder spritzige Schlager und Jerome Kern bringt, bevor er nach Hollywood geht, 1931 „The Cat and the Fiddle" (395 Aufführungen) und 1933 „Roberta" (295 Aufführungen) auf die Bühne. — Auch Rodgers und Hart haben große Erfolge mit „I'd rather be right" (1937, 290 Aufführungen), ein Musical mit einer sehr anspruchsvollen sozial-kritischen Handlung, „I married an angel" (1938) und „Babies in arms" (1937, 300 Aufführungen). — Cole Porter wird in dieser Periode ganz groß: er schreibt acht neue Musicals, von denen vier mehr als 200 Aufführungen erreichen (z. B. „Anything goes", 1934) und in denen der bekannte Broadwaystar Ethel Merman Berühmtheit erlangt. Viele Schlager, die erstmalig in diesen Musicals kreiert wurden, sind „evergreens" geworden, so z. B. „Begin the beguine" (1935), „Most gentlemen dont like love" (1938), „My heart belongs to daddy", „Just one of those things", um nur einige zu nennen.

Ein neuer Mann am Broadway ist Arthur Schwartz, ein Rechtsanwalt, der sich dem Musical verschrieben hatte. Er bringt in dieser Zeit jährlich ein Musical heraus; am bekanntesten ist sein Musical „The band wagon" (1931), aus dem der bekannte Schlager „Dancing in the dark" stammt. — Auch zwei politische Flüchtlinge debütieren als Komponisten am Broadway, und zwar der Weißrusse Vernon Duke mit „Ziegfeld follies" (1936/37, 112 Aufführungen) und Kurt Weill, der Komponist der Dreigroschenoper. 1938 bringt er sein Musical „Knickerbocker Holiday" (168 Aufführungen) heraus. — Florence Ziegfeld,

der nun bereits selbst als Stoff für ein Musical diente, hatte sich schon 1931 als gebrochener Mann vom Broadway zurückgezogen. Für seine letzten Revuen stand ihm nur noch wenig Geld zur Verfügung; sie dienten nur noch einigen Stars als Sprungbrett nach Hollywood: Danny Kaye, Gene Kelly, Carmen Miranda u. a. m.

Hollywood bietet allerdings nur wenigen eine Chance. Nur Darsteller mit hohem „Marktwert" kommen beim Film an, die anderen müssen sich mit Engagements für billige Revuen zufriedengeben, wie sie damals u. a. Elsa Maxwell, die „Klatschbase Amerikas", veranstaltete. Einige ließen sich auch zur Mitwirkung bei Werberevuen mit Linkspropaganda verleiten. Sie wurden von der Gewerkschaft ausgeschlossen, so daß der Komponist einer dieser Revuen eines Abends allein singen und spielen mußte, da es niemand mehr wagen konnte, bei solchen Gelegenheiten mitzuwirken.

Das Jahr 1943 ist ein Markstein auf dem Weg des modernen amerikanischen Musicals. Nach der Premiere des Musicals „Oklahoma!" von Richard Rodgers und Oskar Hammerstein II schrieb ein Kritiker: „An diesem Abend warfen Richard Rodgers und Oskar Hammerstein II eine Bombe, die nicht nur den Broadway bis auf die Grundfesten erschütterte, sondern auch jahrhundertealte Überlieferungen und Theatertraditionen pulverisierte." Es handelte sich hier um die erste Zusammenarbeit zwischen Rodgers und Hammerstein II. Da Hammerstein bisher keine Erfolge aufzuweisen hatte und überdies kein einziger zugkräftiger Name im Ensemble war, waren die Prophezeiungen über den Erfolg denkbar ungünstig. Tatsächlich erlebte aber das Stück allein am Broadway 2.248 Aufführungen; sieben Millionen Zuschauer in Amerika, Europa, Afrika und Australien sahen das Musical, das 9.000 Dollar gekostet und 4,300.000 Dollar eingespielt hatte! — Was bewirkte diesen durchschlagenden Erfolg? Das Stück schildert eine einfache Liebesgeschichte zwischen einem Cowboy und der Tochter eines Farmers, wobei die gesellschaftlichen Unterschiede als retardierendes Moment wirksam werden. Sie sind zu stolz, sich ihre Liebe einzugestehen; natürlich kommt es trotzdem zu einem Happy-End. Das Geheimnis des Erfolges liegt bei „Oklahoma" im dramaturgischen Aufbau. Bisher erforderte es die Tradition, daß das Publikum gleich nach Aufgehen des Vorhangs mit den traditionellen Mitteln der Revue bearbeitet werde: Girltruppe, Kostüme, Show-Effekte. Rodgers und Hammerstein hingegen gestalteten den Anfang ihres Musicals vollkommen natürlich. Man sieht ein Bauernhaus und ein Landbewohner tritt auf, der den Morgen besingt. „Oh what a beautyful morning" wurde zum amerikanischen Volkslied. Wenn früher die oft recht dünne Handlung ähnlich wie bei der Operette nur als Vorwand diente, um Musik, Tänze, Witze und Girls bringen zu können, so ist nun bei Oklahoma Text und Musik eine Einheit. Die Lieder gehen in Traumszenen über, in denen mit tänzerischen Mitteln gezeigt wird, was die Personen der Handlung bewegt. Der Dialog wird also durch die anderen Ausdrucksmittel nicht unterbrochen, sondern setzt sich in ihnen fort; Dialog, Musik und Tanz sind daher festgefügte Bestandteile eines dramatischen Ganzen, denken wir z. B. an die Szene auf der Farm, in der die

Gegensätze zwischen Farmern und Cowboys gezeigt werden. Bei der Fertigstellung der Liedertexte soll Hammerstein mit fast wissenschaftlicher Genauigkeit vorgegangen sein: Er nahm an Ort und Stelle Messungen vor, als er die Behauptung aufstellte, daß in Oklahoma das Korn „bis zum Auge des Elefanten" wachse. — Rodgers und Hammerstein behielten ihren Grundsatz höchster handwerklicher Präzision auch bei ihren folgenden Werken bei: „Carousel" (1945, 890 Aufführungen), ein Musical nach Molnars „Liliom", „South Pacific" (1949, 1.925 Aufführungen), das während des zweiten Weltkriegs auf einer einsamen Insel spielt, und „The King and I" (1951, 1.246 Aufführungen). Dieses Musical basiert auf dem Roman „Anna und der König von Siam", von Margaret Landon und schildert die Abenteuer einer Englischlehrerin am siamesischen Hof. Natürlich entstehen aus den kulturellen Gegensätzen die köstlichsten Situationen, die von den Autoren sowohl vom Text, als auch von der Musik her blendend ausgewertet werden. Das Stück wurde mit Yul Brynner auch verfilmt. — Fünfundzwanzig Broadwaymusicals erlebten in neuerer Zeit mehr als 500 Aufführungen. Wir können hier nicht auf alle näher eingehen, nur die wichtigsten seien genannt: „Kiss me Kate" von Cole Porter (1948, 1.070 Aufführungen), „Call me madame" von Irving Berlin (1950, 644 Aufführungen) und „Brigadoon" von Frederick Loewe (1947, 581 Aufführungen). Oskar Hammerstein und Richard Rodgers unterstützen Irving Berlin bei der Arbeit an „Annie get your gun" (1946, 1.147 Aufführungen); Hammerstein bearbeitet auch Bizets „Carmen" neu: die Handlung wird an einen amerikanischen Luftwaffenstützpunkt verlegt und erzielt unter dem Titel „Carmen Jones" 503 Aufführungen. Großen Erfolg erringt auch Frank Loesser, ein neuer Mann auf dem Broadway mit „Where is Charley" (1948, 792 Aufführungen) und vor allem mit seinen „Guys and Dolls" (1950, 1.200 Aufführungen), einem Musical, das köstliche Typen aus der New Yorker Ganovenwelt auf die Bühne bringt. Auch hier ist wieder die die Handlung vorwärtstreibende und ergänzende Funktion der Musik und der Choreographie zu zu beobachten. Das Stück wurde bereits verfilmt und war unter dem Titel „Schwere Jungen, leichte Mädchen" auch bei uns zu sehen.

Allgemein können wir sagen, daß die Zeit der Ausstattungsrevue, des seichten Geklingels und banaler optischer Effekte vorbei ist. Auch das Musical muß eine Aussage, eine dramaturgisch richtig gebaute Handlung besitzen, wenn es Erfolg haben soll: dann zahlt auch der durch den modernen Kulturbetrieb verwöhnte und anspruchsvolle Zuschauer gern 6 oder 7 Dollar für einen Sitzplatz! Und hier sind wir auch schon bei dem Motto angelangt, das speziell für die Jahre ab 1943 Gültigkeit hat: "Its no business like show business!" (Irving Berlin). Denn die Inszenierung eines Broadwaymusicals kostet heute durchschnittlich 200.000 bis 300.000 Dollar, es muß daher mindestens sechs Monate laufen, um die Inszenierungskosten wieder hereinzubringen. Vor der Inszenierung eines Musicals wird daher eine Gesellschaft zur Finanzierung gegründet; die Geldgeber sind meistens Börsenleute, aber auch Gewerbetreibende und Angestellte beteiligen sich gerne an solchen Unternehmungen. Die Inszenierung gelangt jedoch nicht sofort am Broadway zur Aufführung; sie wird zuerst in der Provinz, in Städten

wie Philadelphia, Boston oder Baltimore ausprobiert. Das Stück wird dann entweder nach den dadurch gewonnenen Erkenntnissen umgebaut oder gelangt überhaupt nicht auf den Broadway. Die Jahresberichte, die über jede New Yorker Saison Aufschluß geben, verzeichnen auch genau alle Stücke, die sich bei der „Tryout"-Tour nicht bewährt haben. Gelangt jedoch das Stück auf den Broadway, so mietet die Gesellschaft, die das Stück finanziert, für die Dauer der Aufführung ein Theater und die erforderlichen Schauspieler. Und hier liegt ein wesentlicher Unterschied zu den europäischen Verhältnissen: das Musical, das in engem Kontakt mit der Praxis geschaffen wurde, braucht nicht auf schon vorhandene Ensembles Rücksicht zu nehmen, sondern die Schauspieler werden der Rolle gemäß engagiert. Trotz dieser Maßnahmen wird jedoch nur jedes fünfte Musical ein entsprechender Erfolg und die Rubrik der finanziellen Mißerfolge in den Jahresberichten ist beachtlich. — Die Broadwaybühnen leiden alle an hohen Produktionskosten, an dem durch die Konkurrenz Hollywoods bedingten Mangel an Talenten und vor allem an der immer schärfer werdenden Konkurrenz des Fernsehens. Der einzige Ausweg aus diesem Dilemma heißt Qualität. —

Zur Illustration des eben Gesagten wollen wir nun die Musicals einer näheren Betrachtung unterziehen, die 1956 am Broadway zur Aufführung gelangten. Die Premiere von „My Fair Lady" (Buch und Liedertexte: Alan J. Lerner, Musik: Frederick Loewe) fand am 15. 3. 1956 statt. Es handelt sich um ein Musical nach Shaws „Pygmalion", das sehr gute Aufnahme bei Publikum und Kritik fand und 505 Aufführungen erzielte. Die Zeitschrift „The New Yorker" schrieb hierüber: „‚My Fair Lady' hat alles, was man sich wünscht: Charme, Stil, Witz und Fröhlichkeit. Shaws ‚Pygmalion' wurde so warm, so liebevoll, als ob das Stück von St. Claus und nicht von einem bissigen Satiriker geschrieben worden wäre." Die Stars der Aufführung waren Rex Harrison und Julie Andrews. — „Mr. Wonderful" (Buch: Josef Stein und Will Glickmann, Musik: Jerry Bock, George Weiss), dessen Premiere am 22. 3. 1956 stattfand, wurde von der Kritik durchwegs abgelehnt und scheint mit 383 Aufführungen in der Rubrik der finanziellen Mißerfolge auf. Eine Kritik mag für viele sprechen: „Außer ausgeborgter Musik von Gershwin, Porter und Rodgers ist nichts erwähnenswert" (New Yorker, 31. 5. 1956). Am 18. 4. ist eine erfolgreiche Wiederaufführung zu verzeichnen: „The King and I" (Buch und Liedertexte: Oskar Hammerstein II, Musik: Richard Rodgers). Wie wir schon an anderer Stelle erwähnt haben, handelt es sich um eines der attraktivsten Musicals der letzten Jahre; die Aufführung wird durchwegs gelobt. — Auch Frank Loesser ist in dieser Saison (erstmalig wieder seit „Guys und Dolls") durch eine Neuschöpfung vertreten: „Most happy fella" (Buch und Musik: Frank Loesser, Premiere am 3. 5. 1956) wurde nach Sidney Howards 1924 mit dem Pulitzerpreis ausgestattetem Drama „They knew what they wanted" verfaßt. Die Meinungen waren zunächst geteilt: „Vergleiche mit Gershwin und Menotti zeigen, daß es Loesser an Tiefe und Größe fehlt" (Saturday Review). „Im Streben nach einem Musical, das von den Standardmusicals abweicht, ist ‚Most happy fella' ein schlechter Schritt nach

vorne, während die Musik selbst zu den besten Broadwaymusiken des Jahres gehört" (Time, 14. 5.); „Seine Musik ist Literatur" (Newsweek, 14. 5.). Und „Life" urteilte: „Die schmale Spalte zwischen musikalischer Komödie und Oper wurde von Frank Loesser brillant überbrückt, als er ‚Most happy fella' schrieb und damit einen Markstein für den Broadway schuf. Das Stück behandelt die Liebe einer Kellnerin aus San Franzisko zu einem Weinhändler, der glaubt, zu alt für sie zu sein. Es ist eine warme, lustige, robuste Show, aber sie unterscheidet sich deutlich von allen anderen Broadwaystücken: sie hat Arien, Trios, Quartette und Chöre, die nicht nur in den Dialog eingebaut sind, sondern auch für sich bestehen." Tatsächlich gehört nun das Stück zu den Bestsellern. — Eine willkommene Wiederaufführung war auch „Carmen Jones" (Buch: Hammerstein II, Musik nach Bizet: Robert Russel Bennett); die Aufführung wird durchwegs gelobt, besonders das Ballett, das als Meisterwerk der Choreographie gepriesen wird. — Hingegen erreicht „Shangri-la" (Buch: Robert Fryer, Lawrence Carr, Musik: Harry Warren, Premiere am 13. 6.) nur 21 Aufführungen. Das Stück, das nach einer Novelle von James Hilton, „Lost Horizon" gestaltet wurde und an der Grenze Tibets spielte, hatte keinen Erfolg aufzuweisen. Auch „New faces of ‚56'" von Sillman und Graham (Premiere: 14. 6.), eine Sketch-Revue, wurde wegen der Unzulänglichkeit der Story trotz guter schauspielerischer Leistungen mit 220 Aufführungen ein Mißerfolg. — Ein interessantes Stück ist „L' il Abner", Premiere: 15. 11. (Buch: Norman Panama, Melvin Frank, Musik: Gene de Paul), das die Gestalten der bekannten Comic-Serie „Al Capp" auf die Bühne bringt. Der Grund für die Beliebtheit der „hillibillies", Muskelprotzen und Sex-Girls ist wohl in der durch die Zivilisationsmüdigkeit entstandenen Sehnsucht nach Ursprünglichkeit, nach einer extrem anti-intellektuellen Welt zu suchen. Dazu kommt sicherlich der Wunsch, das durch die zivilisationsbedingte ständige Einschränkung des freien Willens hervorgerufene Unbehagen abzureagieren sowie die Freude am Bizarren, Unalltäglichen und Märchenhaften. Die Aufführung zeigte nun, daß es sehr schwierig ist, erfolgreiche Charaktere, die der Tinte und der Feder entstammen, auch erfolgreich auf die Bühne zu bringen. Dazu kam noch, daß die Al-Capp-Motive, die zwar täglich, aber gleichsam nur mit dem Teelöffel eingenommen werden, nun als Getränk einen ganzen Abend lang an Reiz verloren. Die Musik hingegen wird durchwegs gelobt. „Wenn auch viel von L'il Abner langweilig vorüberging — die besten Szenen explodierten förmlich mit einem Knall", schrieb ein Kritiker. Über den Enderfolg läßt sich noch nichts sagen, da das Stück lt. Jahresbericht noch nicht abgeschlossen ist. — Die Revue „Cranks" (Buch: John Cranko, Musik: John Addison), die am 17. 11. in Szene ging, fand geteilte Aufnahme und wurde mit 40 Aufführungen ein Mißerfolg. „Bells are ringing" (Texte: Betty Comden und Adolph Green, Musik: Jule Styne) ist eine erfreuliche, aber indifferente „Allerwelts-Broadwayshow". Es handelt sich um die Angestellte einer Telefonzentrale, die Verwirrung in das Leben vieler Kunden bringt und sich in einen von ihnen verliebt. Ein Großteil des Erfolgs ist dem Star Judy Holiday zu verdanken, der nach sechs Jahren Hollywood wieder am Broadway zu sehen ist; auch über den endgültigen

Erfolg dieses Stückes läßt sich noch nichts sagen. — Erwähnen wir noch „Happy hunting" von Howard Lindsay und Russel Crouse (die Autoren des besten amerikanischen Musicals „Life with father") und mit Musik von Harold Karr und Matt Dubey, das im Dezember in Szene ging. Es handelt sich um eine Witwe, die ihre Tochter verheiraten will und schließlich sich selbst in den Erwählten verliebt, wobei die damals aktuelle Hochzeit Grace Kellys Stoff für zahlreiche Anspielungen lieferte. Der Star des Abends ist Ethel Merman; obwohl das Stück eine recht gute Kritik hatte, läßt sich über den Erfolg noch nicht Konkretes sagen. —

Verlassen wir nun das Gebiet des show-business-Betriebes und wenden wir uns abschließend dem Musical als Erscheinungsform zu. Kenneth Tynan vertritt in der Zeitschrift „Holliday" (Oktober 1956) die Ansicht, daß die steigende Einbeziehung von Musik auf dem heutigen Theater die Befriedigung eines formalen Bedürfnisses darstelle: die Tendenz, auch das Un-sagbare auszudrücken; vielfach ist die Musik auch Ersatz für die fehlende Poesie. Er unterscheidet beim Musical zwei Richtungen: die volkstümliche Richtung (also Gershwin, Porgy and Bess, Berlin, Annie get your gun; auch Alfred Adler und sein „Pajama game", in dem in amüsanter Form eine Lohnerhöhung erkämpft wird, gehören hierher, und die intellektuelle Richtung (I'd rather be right, Pal Joey). Leonard Bernstein hingegen vereinigt in „Wonderful Town" diese beiden Richtungen. Ein Kritiker nannte ihn einmal den „frischen Wind, der vom musikalischen Theater das letzte romantische Spinnengewebe wegbläst". Auch Loesser gelingt diese Vereinigung in „Guys and Dolls" und auch in gewissem Sinne in „Most happy fella". —

Fassen wir nun zusammen: das amerikanische Musical ist die Synthese aller theatralischen Ausdrucksformen und -möglichkeiten. Sein Stoffgebiet ist praktisch unbeschränkt; es reicht von lokalen Motiven (Guys and Dolls), von Motiven aus dem Alltag (Pajama game) bis zu Stoffen aus der Weltliteratur (nach Shaws „Pygmalion": „My fair lady"; oder „Fanny" nach der Pagnol-Trilogie „Der goldene Anker"). Wichtig dabei ist, daß in allen Fällen etwas grundlegend Neues entsteht, auch wenn das Ideal eines „Gesamtkunstwerkes" nicht immer erreicht wird. Das Musical wird jedoch erst durch eine adäquate Darstellung voll wirksam und fordert daher einen neuen Darstellertyp. Der Schauspieler des Musicals muß über eine natürliche Singstimme verfügen, muß Temperament haben und auch tänzerischen Anforderungen entsprechen. Hier bewahrheitet sich die Prophezeiung Stanislawskis, daß der Schauspieler, der nicht auch singen und tanzen kann, eine schwere Zukunft haben wird. Schließlich sei noch eine Funktion des Musicals erwähnt, die nach Meinung des Verfassers speziell für unseren Raum Bedeutung erlangen wird: nämlich der Ersatz des Volksstücks, für das in unserem extrem intellektuellen Zeitalter immer weniger Platz ist. Ein Genre also, das dem Theater gibt, was des Theaters ist.

# DAS MEXIKANISCHE THEATER

Von John D. Mitchell (New York)

Es scheint sich eine wirkliche Renaissance des mexikanischen Theaters anzubahnen. Alte Theater werden renoviert, neue gebaut und berühmte mexikanische Architekten zu deren Ausgestaltung herangezogen. Kleine Ensembles werden gebildet und die Universität — the Ciudad de la Universidad — wird eine neue Theaterabteilung, ein eigenes modern ausgestattetes Theater erhalten. Und das erfreulichste ist, daß die mexikanischen Dramatiker mexikanische Stücke schreiben.

Diese Aktivität soll uns nicht überraschen, denn die Liebe zum Theater als ernster Kunst war immer ein Teil mexikanischer Kultur. Cortez war erstaunt über die Ballett-Pantomimen, die er mit seinem Gefolge bei der Ankunft in Mexiko sah, und Zeugnisse, die noch immer gefunden werden, weisen deutlich darauf hin, daß es sowohl bei den Azteken als auch bei den Maya dramatische Aufführungen gab. Bei den Maya-Ruinen von Chichen Itzá in Yucatán existiert eine guterhaltene, große, steinerne Plattform, heute Tempel von Chacmool genannt. Diese Plattform, mit Tiefenreliefs reich verziert, wird in der Mitte der beiden Seiten von einer Stiege mit vierzehn Stufen geteilt, „auf der man", wie es heißt, „Dramen und Komödien zur Unterhaltung des Publikums aufführte"[1]). Man braucht nur an die Podiumbühnen und Wagenbühnen des Mittelalters in Europa zu denken, um sich vorzustellen, daß diese schönen, viereckigen Plattformen für Theateraufführungen verwendet wurden.

Um etwas über das Theaterspiel bei den Azteken zu erfahren, können wir die Beschreibung einer Feier in Cholula zu Ehren der „gefiederten Schlange", dem obersten Gott der Azteken, Quetzalcoatl, heranziehen, die uns Father Acosta (1539?—1600) hinterlassen hat[2]):

„In diesem Tempel gab es einen Hof von mittlerer Größe, in welchem sie am Tag des Götzenfestes große Tänze und Lustbarkeiten mit Spielen oder Komödien abhielten; zu diesem Zweck befand sich in der Mitte des Hofes ein Theater von 30 Quadratfuß, sehr fein verziert und geschmückt und an jenem Tag mit Blumen versehen und möglichst kunstvoll mit Bögen aus verschiedensten Blumen und Federn umgeben und an manchen Stellen waren viele kleine Vögel, Kaninchen und andere zahme Tiere angebunden. Nach dem Essen versammelten sich

[1]) Diego de Landa, Relación de las Cosas de Yucatán, translated from Relation des choses de Yucatán (Paris: Brasseur de Boubourg, 1864), p. 120.

[2]) Father Joseph de Acosta, The Natural and Moral History of the Indies (London 1853), II, 387—388.

alle Leute an diesem Platz, die Schauspieler stellten sich vor und spielten Komödien; einige imitierten die Tauben und Rheumatiker, andere die Lahmen oder Blinden und solche ohne Hände, die kamen, um bei dem Gott Heilung zu erbitten: die Tauben antworteten confus, die Rheumatiker husteten, die Lahmen hinkten und erzählten von ihrem Unglück und Schmerz, womit sie die Leute zum Lachen brachten; andere erschienen als kleine Tiere, als Schlangen, als Kröten oder als Eidechsen; als sie versammelt waren, erklärten sie, was sie zu tun hatten und auf ihre Plätze zurückgekehrt, spielten sie auf kleinen Flöten angenehme Weisen. Die Kinder des Tempels stellten auch Schmetterlinge dar und kleine Vögel in verschiedenen Farben. Dann gingen sie, von den Priestern des Tempels mit Musikinstrumenten hingeführt, in einen kleinen Wald, der dafür dort gepflanzt war. Dabei hielten sie viele gefällige Wechselreden, womit sie die Zuschauer angenehm unterhielten. Danach führten sie mit dem ganzen Personal eine ‚maske' oder ‚mummerie' auf und so endete das Fest. Solches wurde meistens zu den Hauptfesten aufgeführt."

Sichtbarer Beweis dafür, daß die Liebe zum Theater im Laufe der Jahrhunderte nicht ausgestorben ist, ist eine Anzahl eindrucksvoller Theatergebäude in Mexiko. Viele schöne Theater, im 19. Jahrhundert erbaut, kann man in kleinen Städten in der ganzen Republik finden. Da ist das Teatro de la Paz in der kleinen Bergwerksstadt San Luis Potosí, das Teatro Morelos in Aguascalientes und das Teatro Degollado in Guadalajara, um nur einige zu erwähnen. Es beeindruckt den amerikanischen Touristen, daß diese alten Gebäude nicht in Kinos umgebaut wurden, sondern noch immer als wirkliche Theater verwendet werden. Vor kurzem wies eine höchst interessante Publikation darauf hin, daß das mexikanische Theater in der ganzen Republik viele Aufführungen dramatischer Art biete. Es heißt El Programa en Cien Años de Teatro en México und ist reich illustriert mit den Programmen vieler mexikanischer Theater des letzten Jahrhunderts.

Obwohl die Künste, besonders das Theater, in Mexiko und auf der übrigen westlichen Hemisphäre nur langsam gefördert werden, muß man vermerken, daß die mexikanische Regierung in dieser Hinsicht Schritte unternommen hat. Das glanzvolle alte Teatro de la Paz wurde innen vollständig renoviert. Ein Gang durch das ausgedehnte, modernisierte Foyer beschleunigt den Pulsschlag jedes Theaterliebhabers; ein Foyer wurde in eine Galerie für zeitgenössische Malerei und Plastik verwandelt. Das Auditorium hat neue und bequeme Sitze, ausgezeichnete Sicht und eine moderne Innenausstattung, die mit den neuesten schwedischen Theatern rivalisieren kann. Die weite Bühne des alten Theatergebäudes ist ausgezeichnet eingerichtet, mit einem Schaltbrett für die Lichtanlage und einem Feuerbock. Die zahlreichen Garderoben wären ein Vergnügen für die Schauspieler des Broadway, die an die dunklen und engen Stadtviertel, welche ihnen in New York und den anderen Staaten zugeteilt sind, gewöhnt sind. Das Teatro de la Paz ist groß genug, um Opern, Konzerte und Revuen darin aufzuführen. Man hofft, die Regierung werde ihr Werk fortsetzen und noch andere, schöne, vornehme, alte Theater der Republik wieder instand setzen.

Jeder Besucher Mexikos muß von der Ciudad de la Universidad beeindruckt sein. Hier, auf dem Pedregal, dem Lavastrom im Süden der Hauptstadt, wird die Universität von Mexiko eine neue Heimstätte finden. Früher lag die Universität im Stadtzentrum verstreut, jetzt werden sämtliche Abteilungen zu einer eigenen Universitätsstadt zusammengefaßt. Hier gibt es keine Nachahmung mittelalterlicher Kultur; die auffallend modernen Gebäude, Stadien und Plätze regen zu einem Vergleich mit Entwürfen von Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Walter Gropius und Mies Van der Rohe an. Und doch ist die Universitätsstadt urtümlich in ihrer Modernität, denn die mexikanischen Architekten und der berühmte Freskomaler Diego Rivera haben Ideen von der Kultur der Azteken und Maya genommen und sich Inspirationen von den Pyramiden und Ballhäusern der Ruinen bei Teotihuacán geholt. Obwohl die Universität noch nicht vollendet ist, wurden bereits viele führende Persönlichkeiten des mexikanischen Theaters für die Vorlesungen gewonnen. Rodolfo Usigli, der führende zeitgenössische Dramatiker Mexikos wird dort weiterhin sein Fach unterrichten. Die dramatische Abteilung müßte ausgezeichnet sein und viele Hörer anziehen.

Nicht nur die Regierung unterstützt die Wiederbelebung des Theaterinteresses. Die Geldgeber und Berufsagenturen müssen neue und geeignete Theater schaffen. Derzeit sind die Theater von Mexiko City alt und bedürfen in einigen Fällen dringender Reparaturen. Durch das Anwachsen des Grundbesitzes am schönen Boulevard Insurgentes, der Straße, die zu den Stierkämpfen am großartigen Plaza de Toros und zu den exotischen Schwimmenden Gärten von Xochimilco führt, bedingt, nähert sich das Teatro Insurgentes, eines der besten der Welt, seiner Vollendung. Man hat sich schließlich auch mit der äußeren Form eines neuen Theaters befaßt. Der Entwurf betont die Funktion des Gebäudes als Theater; indem die Architekten den emporragenden Teil oberhalb der eigentlichen Bühne verwendeten, gaben sie dem ganzen Gebäude schwebende Linien und Grandiosität. Ferner erhielt der Bau einen dramatischen Akzent durch seine freie Lage. Hier wird der Stolz Mexikos, Cantinflas, eine Revue als Eröffnungsvorstellung bringen.

Das Teatro Insurgentes ist nicht das einzige Beispiel für neue Theater, die von Geldgebern errichtet werden. Seit Jahren braucht Mexiko intime Theater und nun haben die Führer der jüngeren Generation Schritte unternommen, dieser Not abzuhelfen. Eines der reizendsten intimen Theater ist das Teatro del Caballito, nächst der Avenida Juarez, dem Vergnügungs- und Geschäftszentrum von Mexiko City. Die Leitung hat tüchtige Leute engagiert, deren Ziel es ist, die Theateraufführungen zu verbessern und eine günstigere Basis für das Theater in Mexiko zu schaffen.

Das mexikanische Theater wird von vielen Übeln heimgesucht. Einige entstehen aus tiefeingewurzelten, sozialen Sitten, von denen das Publikum beeinflußt wird, viele rühren von den ökonomischen Schwierigkeiten her, mit denen das Theater ja überall behaftet ist. Ebenso entstehen auch für das mexikanische Theater von heute Probleme, die sich aus Konflikten mit der Gewerkschaft ergeben.

Sowohl Schauspieler als auch technisches Personal sind in der Gewerkschaft. Es hat keinen Sinn, das aufgestellte Minimum in Dollar und Cent anzugeben, weil dies nicht zeigt, wie gut oder schlecht die Angestellten des Theaters jenseits der Grenze bezahlt sind. Im Vergleich zum Lebensstandard des Landes ist ihre Lage nicht so günstig, wie die ihrer Kollegen in den Staaten. In einer Hinsicht haben sie es allerdings besser: das Zentrum der Filmindustrie befindet sich in Mexiko City und die Schauspieler können ihr Einkommen durch Filmen erhöhen, ohne transkontinentalen Eilflug vom Broadway nach Hollywood.

Wie in den USA hat das mexikanische Theater beständig Konflikte mit der Gewerkschaft der Musiker und weder hier noch dort wurde eine befriedigende Lösung des Problems gefunden.

Die Gewerkschaften in Mexiko scheinen sich um die Überstunden ihrer Mitglieder nicht zu kümmern. Es ist schockierend, wenn man erfährt, daß täglich zwei Vorstellungen gegeben werden und dies alle sieben Tage der Woche. Einer der Erfolge von Usigli lief einige Monate ohne einen einzigen Ruhetag für das Ensemble. Mr. Usigli weiß sehr wohl, welche Belastung den Schauspielern damit auferlegt wird und er steht an der Spitze jener, die diese alte Einrichtung ändern wollen.

Abgesehen davon, daß ein Stück von ermüdeten Schauspielern aufgeführt, an Frische der Darstellung einbüßt, beeinträchtigt noch ein anderer Faktor jede Vorstellung. Es ist der Souffleur, der Einsager, in seinem Kasten vorne, gerade hinter dem Rampenlicht. Er kam in die Neue Welt, als das französische Theater als einziges in den höheren Schichten der mexikanischen Gesellschaft akzeptiert wurde und nun ist er Tradition im mexikanischen Theater. Er beunruhigt die mexikanischen Autoren, denn Schauspieler sind nur Menschen und bei dem gemütlichen Tempo in Mexiko hängen sie ganz vom Souffleur ab, was auf Kosten des Stückes und der Aufführung geht. Selten lernen sie ihren Text, aber sie lassen sich durch den kleinen Mann an der Rampe mit dem Text versorgen. Diese Unsitte läßt sich nicht leicht ausrotten, denn der Souffleur ist in der Gewerkschaft und wenn ihn Spielleiter und Autoren nicht beschäftigen wollen, muß er trotzdem bezahlt werden.

Wenn das Theater in Mexiko auch die großen Umwälzungen, welche die Ankunft der spanischen Eroberer in der Kultur der Indianer brachte, überstand, und weiterhin blühte nach dem Eindringen einer neuen Religion, einer neuen Sprache und einem stilisierten Dramatypus, kämpft es noch immer darum, sich als populäre Kunstform durchzusetzen. In mancher Hinsicht hatte das Theater mit den gleichen Schwierigkeiten zu kämpfen, durch welche die Oper in den USA daran gehindert wurde, weitere Aufnahme beim Volk zu finden. Der durchschnittliche Mexikaner fühlt sich noch nicht verlockt, ein Theater zu besuchen, in dem Stücke aufgeführt werden. Er führt seine Familie entweder ins Kino oder in eine Art Musikhalle, die ein buntes Programm bietet: volkstümlich, aktuell, sinnlich und manchmal derb.

Man kann nicht sagen, daß der Kartenpreis abgeschreckt hätte; verglichen mit dem Einkommen eines Büroangestellten, eines Studenten, eines Facharbeiters

– und dem Preis eines Sitzes für den sonntäglichen Stierkampf – ist eine Karte für ein legitimes Theater nicht so teuer wie in den Staaten. Man muß wo anders nach einer Erklärung suchen und man findet sie in dem Fluch „ein Spielzeug der Gesellschaft", mit dem das Theater behaftet ist.

In den USA ist seit dem zweiten Weltkrieg die Abendkleidung, sogar für den Besuch von Premieren, zum großen Teil verschwunden; in Mexiko wird diese Sitte auch in den kleinsten intimen Theatern in Ehren gehalten. Eine Gala-Premiere in Mexiko City überstrahlt an glänzendem Prunk schöner Toiletten die Eröffnung der Saison in der Metropolitan in New York. Das Publikum gehört der Gesellschaft an und man geht weniger ins Theater um ein Stück zu sehen, als Freunde zu treffen und sich in eleganten Kleidern, Pelzen und Juwelen zu zeigen. Kein Wunder, daß der „kleine Mann" fern bleibt.

Natürlich bildete die Sprache während mehrerer Generationen eine Schranke, die das durchschnittliche Volk ausschloß. Das französische Theater herrschte uneingeschränkt bis zu dieser Nachkriegszeit (es spielt noch immer eine französische Truppe in ihrer Sprache während des ganzen Jahres in Mexiko City). In den ersten Jahren der Republik schickten die Wohlhabenden und Einflußreichen ihre Kinder zur Erziehung nach Europa und Französisch wurde der spanischen Muttersprache vorgezogen. Das ändert sich interessanterweise sehr rasch. Mehr und mehr Kinder erhalten wenigstens einen Teil ihrer Erziehung in einer der Universitäten oder Colleges Nordamerikas. Dieser Wechsel wurde zweifellos durch den langen Krieg in Europa beschleunigt und auch durch die erhöhten Handelsbeziehungen zwischen der amerikanischen Industrie und den Betrieben Mexikos. Das erlesenste Geschäft in Mexiko City und in Guadalajara ist Sears Roebuck. In jeder Beziehung ist der durchschnittliche Mexikaner viel mehr auf die Zivilisation des Nordens als auf die des Südens, oder jenseits des Meeres, auf Europa ausgerichtet.

Natürlich hat diese jüngste Entwicklung das Theater in Mexiko beeinflußt. Rodolfo Usigli, dessen Aktivität bereits erwähnt wurde, und der heute der erfolgreichste Dramatiker Mexikos ist, hat seine Spezialausbildung an der Theaterschule von Yale erhalten. Zwei Saisonen lang, hatte ein Theater in Mexiko, von Amerikanern geleitet, Erfolg, weil es einen solchen Broadway-Star wie die verstorbene Gertrude Lawrence für Shaws Pygmalion brachte; und auch die neuen, intimen Theater, wenn sie auch vor allem der Entwicklung lokaler Talente dienen sollen, zeigen durch ihr Repertoire das Ausmaß ihres Interesses für die Stücke nordamerikanischer Autoren, wie Arthur Miller, Tennessee Williams, John Patrick usw. Es ist augenscheinlich, daß die nordamerikanischen Stücke die Arbeiten zeitgenössischer mexikanischer Dramatiker beeinflussen. Ein langsameres Tempo, Nachdruck auf der sprachlichen Gestaltung, lange Dialoge, die Aspekte kontinentaler Stücke, die solche Schwierigkeiten bereiten, wenn man sie für Aufführungen in New York umarbeiten will, sind nicht charakteristisch für die Stücke moderner mexikanischer Autoren. Viel eher besitzen diese Dramen die schnittige Handlung, den schnittigen Dialog nordamerikanischer Stücke.

Der spanische Einfluß auf das mexikanische Theater ist gering, aber umge-

kehrt werden Stücke von Usigli und anderen in Spanien aufgeführt. Dies muß die Vertreter des modernen mexikanischen Theaters sehr befriedigen, denn war nicht einer der größten Autoren des sechzehnten Jahrhunderts Juan Riz de Alarcón ein Sohn ihres Landes?

Jetzt, da der ausschließlich französische Einfluß auf das Theater aufgehört hat, nehmen die eigenen Autoren den Stoff aus dem Lokalkolorit und aus dem täglichen Leben des mexikanischen Volkes und der bunten, zuweilen turbulenten Geschichte. Das erfolgreichste Stück der vergangenen Saison (1952) war „Janus is a Woman" (Jeno es una Muchacha), Janus ist eine Frau, von Rodolfo Usigli. Es wurde monatelang gespielt, eine Ausnahme eher als eine Regel in Mexiko. Das Thema des Stückes ist lokal, aber von allgemeinem Interesse und allgemeiner Gültigkeit. Manche sehen in diesem Stück und auch in Usiglis Erfolg „The Boy in the Mist" (El Nino y la Niebla), Der Knabe im Nebel, den Einfluß von Strindbergs Realismus. In beiden Stücken jedoch befaßt sich Usigli mit dem mexikanischen Milieu und den mexikanischen Frauen. „Janus is a Woman" handelt von einer temperamentvollen Mexikanerin, deren lebhafter Charakter manchmal Verderbnis bringt. Wie der Titel angibt, hat diese Frau für den Dramatiker eine Ähnlichkeit mit dem zweigesichtigen römischen Gott Janus. „The Boy in the Mist" schildert eine herrschsüchtige Mexikanerin, deren Unfähigkeit die Liebe ihres Sohnes mit ihrem Gatten zu teilen zum tragischen Tod des Kindes führt.

Ein anderes, typisch mexikanisches Stück der vergangenen Saison war „The Idol" (El Idolo), Das Idol, von Rafael Bernal zur Eröffnung des neuen Teatro del Caballito. Es ist eine Gesellschaftskomödie und handelt vom Leben der Filmleute in Mexiko City. Obgleich die Vollendung einer Londoner, Pariser oder New-Yorker Aufführung in bezug auf Regie und Dekor fehlte, war es trotzdem Theater mit hohem Niveau. Das Sprungbrett der Handlung ist der Verlust des Filmidols Mexikos an Hollywood. Mit List und amüsanten Komplikationen ziehen die mexikanische Filmgesellschaft und el idolo's Freunde aus, um ihn vor der rivalisierenden Filmindustrie der USA zu retten.

Andere repräsentative Stücke, die in der letzten Spielzeit Anklang fanden, sind „Woman Does Not Create Miracles" (La Mujer no hace Milagros), Eine Frau wirkt keine Wunder, und „Crown of Shadows" (Corona de Sombra), Die Krone der Schatten, von Usigli. La Mujer, aufgeführt in den vierziger Jahren ist eine bürgerliche Komödie aus dem Alltagsleben einer mexikanischen Familie, und Corona dramatisiert die tragische Geschichte Kaiser Maximilians und seiner Frau Charlotte. Letzteres wurde 1947 aufgeführt und erntete großes Lob vom verstorbenen Bernard Shaw, der sagte, „daß diese mexikanische Tragödie völlig einheitlich und edel in ihrer Abwechslung und Neuheit sei". Ein anderer Kritiker meinte, „daß sich mit diesem Stück der Vorhang vor einem Goldenen Zeitalter des amerikanischen Theaters hebe."

Dieses „Goldene Zeitalter" des Theaters unterscheidet sich auf zwei Arten vom Theater New Yorks, einerseits zum Nachteil des einheimischen Dramatikers, andererseits zu dessen großem Vorteil. Das mexikanische Publikum bringt

Regisseur und Autor zur Verzweiflung. Die Besucher kommen in Festkleidung zu spät, obgleich die Vorstellung nicht vor neun oder halb zehn Uhr beginnt, wie in den lateinischen Ländern Europas. Zögernd gehen die „Herrschaften" in den Zuschauerraum und verursachen oft eine Verspätung von einer halben Stunde. Nicht einmal dann kann die Vorstellung, ohne daß die üblichen Pausen von nicht weniger als einer dreiviertel Stunde eingehalten werden, durchlaufen. Hat das Stück drei Akte, dann dauert der Theaterbesuch fast eine ganze Nacht. Es erübrigt sich zu sagen, daß ein Ziel der neuen Theatergruppen die Erziehung des Publikums ist.

Die Publikumsreaktion auf ein Stück ist in Mexiko direkt. Die Autoren müssen nicht die ganze Nacht voll Angst und Zittern auf die Morgenkritik warten wie in New York. Obwohl die großstädtischen Zeitungen ihre Rezensenten haben, sind die Produzenten, Schauspieler und Autoren des mexikanischen Theaters der Meinung, daß ihr Einfluß gering ist. Aus irgendeinem Grund scheint man den Rezensionen der Journalisten in Mexiko mit einer Indifferenz und einem gewissen Zynismus zu begegnen. Ein Dramatiker muß hoffen, daß er eine günstige mündliche Kritik über sein neues Stück bekommt, damit es Erfolg habe.

(Aus: The Theatre Annual, 1953; ins Deutsche übertragen von Ida Shaw-Mannaberg, Wien.)

# EIN NEU GEFUNDENES LUSTSPIEL VON MENANDER

Von Karl Mras (Wien)

Ägypten hat uns wieder einen Schatz geschenkt, erfreulich nicht nur für den Philologen, sondern für alle Freunde der Weltliteratur. Dort wurde eine vollständige Komödie dieses Dichters gefunden, auf Papyrus geschrieben. Titel (am Schluß) „Dýskolos". Hofmannsthal würde gesagt haben: „Der Schwierige", aber das wäre zu nobel. Wienerisch würde man sagen: „Die Zwiderwurzen" oder noch drastischer „Der Grantscherm".

Bis 1905 war uns Menander nur durch zahlreiche Bruchstücke seiner Lustspiele und durch Nachbildungen der beiden römischen Dichter Plautus und Terenz bekannt. Aber Plautus gibt ihn freier wieder und Terenz ist nach Cäsars Urteil nur der halbierte Menander (o dimidiate Menander). 1905 wurde in Ägypten ein Kodex entdeckt mit großen Bruchstücken von Lustspielen Menanders (eines zu drei Vierteln, die Epitrepontes [Das Schiedsgericht], eines zur Hälfte).

Aber jetzt liegt ein vollständiges Stück vor: Erstausgabe von Victor Martin, Professor an der Universität in Genf (Ménandre, Le Dyscolos, Bibliotheca Bodmeriana 1958); unterhalb des griechischen Textes steht eine französische Übersetzung, der Schutzumschlag enthält links Phototypien aller elf Blätter des Kodex, rechts eine deutsche und eine englische Übersetzung.

Es handelt sich um ein Papyrusbuch, keine Rolle (seit dem 2. Jahrhundert n. Chr. wurde die Rolle immer mehr durch das Buch, den Kodex, verdrängt). Es sind elf beiderseitig beschriebene Blätter, deren Seiten antike griechische Nummern tragen. Da die erste Seite die Nummer 19 hat, standen vorher 18 Seiten in diesem Kodex, der offenbar nur Lustspiele (wohl bloß Menanders) enthielt (man kann hoffen, daß jene 18 Seiten noch einmal zum Vorschein kommen werden). Das Stück ist in griechischen Trimetern (sechsfüßigen Iamben) abgefaßt. Die Schrift ist eine Kapitalschrift des 3. Jahrhunderts n. Chr., nicht schön, aber gut leserlich. Der Text ist ohne Worttrennung geschrieben, Lesezeichen sind selten, das Auftreten von Personen wird durch waagrechte Striche (sogenannte paragraphoi) markiert, Personenwechsel durch Doppelpunkte. Die Akte sind durch die über die ganze Breite laufende Bemerkung XOPOY (d. h. [Zwischenmusik] des Chores) getrennt. Zum Unterschied von der „Alten" Komödie des Aristophanes gab es in der „Neuen" Komödie, der Menander angehört, keinen in die Handlung eingreifenden Chor mehr. Die Handschrift hat nur wenige Beschädigungen erlitten.

Auf Seite 19 stehen die metrische Inhaltsangabe eines alexandrinischen

Grammatikers, das Datum der Aufführung, der Name des Schauspielers, der die Hauptrolle darstellte (darunter ein anderer Titel des Stückes, Misánthropos = Der Menschenfeind) und das Verzeichnis der Personen. Das Stück wurde im Jänner des Jahres 316 v. Chr. aufgeführt, der Dichter bekam den ersten Preis (im ganzen erhielt Menander achtmal den ersten Preis). Er war damals 25 Jahre alt (als er doppelt so alt war, ertrank er bei einem Bad im Piräus).

Auf Seite 20 beginnt das Stück. Szenerie: der Platz vor einer Nymphengrotte (die übrigens durch Ausgrabungen lokalisiert ist; auch Pan ward dort verehrt) an der Peripherie Athens im Norden gegen Böotien zu in einer steinigen Gegend. Inhalt:

## I. Akt

Im Anschluß an Euripides' Brauch in seinen späteren Stücken läßt Menander einen Gott, hier Pan, vor das Publikum als lebenden Theaterzettel treten, um dieses über die Szenerie und die Hauptpersonen zu informieren. In dem Haus rechts (also links vom Zuschauer) wohnt der Menschenfeind Knemon mit einer Tochter (deren Namen im Personenverzeichnis nicht steht; nach V. 709 heißt sie Myrrhine) und einer alten Haushälterin. Er hatte vor Jahren eine Witwe geheiratet und von ihr diese Tochter bekommen. Die Frau hat sich aber von ihm wieder getrennt und wohnt nun in einem Haus rechts mit ihrem Sohn (Gorgias) aus erster Ehe. In das Mädchen hat sich auf der Jagd Sóstratos, der Sohn eines reichen Mannes, verliebt. Dieser tritt nun als Jäger mit einem Freund auf. Um die Verhältnisse in Knemons Haus auszukundschaften, hat er einen Sklaven hingeschickt. Aber der kommt voller Aufregung zurück, Knemon hat ihn mit Erdschollen und Steinen beworfen und ist ihm nachgerannt. Knemon, der wütend naht, läßt den Sóstratos nicht einmal reden. Er wünscht sich die Gabe des Perseus, alle, die ihm nahen, in Steine verwandeln zu können. Dann eilt er aufs Feld. Aus Knemons Haus kommt seine Tochter mit einem Topf, um Wasser in der Nymphengrotte zu holen. Die Haushälterin, der Knemon angeschafft hatte, Wasser zu wärmen, hat nämlich den Schöpfeimer in den Brunnen fallen lassen. Wie Sóstratos das Mädchen sieht, wendet er sich an die Zuschauer: „Meine Herren, schön ist sie." Er nimmt dem Mädchen den Topf aus der Hand und holt Wasser aus der Grotte. Daos, der alte Diener des Gorgias, tritt aus dessen Haus, nimmt Sóstratos den Topf weg und überreicht ihn dem Mädchen. Er findet es bedenklich, daß ein junger Spitzbube dem Mädchen einen Dienst erweist, und beschließt, es ihrem Halbbruder zu sagen. Sóstratos will sich in dieser verzwickten Sache an den gescheiten und wohlerfahrenen Getas, einen Sklaven seines Vaters, wenden.

## II. Akt

Gorgias tritt mit seinem alten Diener aus seinem Haus; er macht ihm Vorwürfe, daß er dem jungen Mann nicht gleich verboten hat, sich hier wieder

blicken zu lassen. Sóstratos nähert sich Knemons Haus; er will selber seine Angelegenheit in die Hand nehmen. Getas hat er nicht getroffen, weil seine Mutter wegen eines von ihr geplanten Opfermahles ihn fortgeschickt hat, um einen Koch zu mieten (im damaligen Athen konnte man Köche auf dem Markt mieten). „Die Mutter", sagte er, „will nämlich irgendeinem Gott opfern; sie tut das ja täglich, sie macht mit Opfern im ganzen Gau die Runde." Gorgias geht auf Sóstratos zu und macht ihm Vorwürfe, daß er ein frei geborenes Mädchen verführen wolle. Sóstratos verwehrt sich dagegen energisch; er wolle das Mädchen heiraten. Gorgias: „Knemon will, daß sie einen Bräutigam heirate, der denselben Charakter hat wie er." Sóstratos: „Das heißt soviel als niemals." Er bittet Gorgias um Unterstützung. Dieser gibt Sóstratos den Rat, sich mit ihnen an der Feldarbeit zu beteiligen; wenn Knemon das sieht, wird er vielleicht mit sich reden lassen, im Glauben, der junge Mann verdiene sich seinen Lebensunterhalt durch seiner Hände Arbeit. Gorgias gibt Sóstratos eine Haue. Dieser vertauscht seinen eleganten Mantel mit einem Ziegenfell. Es ist auf dem Feld ein Zaun herzustellen. Warum liegt dem Sóstratos soviel an der Heirat mit dem Mädchen? Er äußert sich so: „Wenn sie nicht unter Weibern aufgezogen und von keiner Tante, keiner Amme unterwiesen worden, sondern, frei von solchen Einflüssen, bei einem wilden Vater, einem Sonderling, aufgewachsen ist, wie wäre es kein Glück, sie zur Frau zu bekommen?" Unterdessen ist der gemietete Koch mit einem widerspenstigen Schaf gekommen, das er nachschleppt. Getas klagt, daß ihm die Weiber die Last von vier Eseln aufgebürdet haben, darunter Decken (für die steinernen Bänke in der Grotte). Sóstratos' Mutter hat geträumt, daß Pan ihrem Sohn Fesseln angelegt, ihm ein Ziegenfell gegeben und ihm befohlen hat, umzugraben. Um die böse Vorbedeutung dieses Traumes abzuwenden, hat sie das Opfer veranstaltet.

## III. Akt

Knemon auf der Schwelle seines Hauses im Begriff, aufs Feld zu gehen, ruft ins Haus hinein und trägt seiner Haushälterin auf, in seiner Abwesenheit niemandem zu öffnen. Da sieht er, wie eine große Gesellschaft (darunter Sóstratos' Mutter; der Vater soll später kommen) auf die Nymphengrotte zugeht. Zornig ändert er seinen Entschluß und bleibt daheim. Getas, dem Leiter des Festes, wird gemeldet, daß ein Becken vergessen worden ist. Er klopft bei Knemon an. Dieser kommt heraus und fährt ihn zornig an: „Gehst du nicht von der Tür weg?" Getas: „Beiß mich nicht!" Knemon: „Ich werde dich noch lebend fressen." Getas bittet um ein Becken. Knemon: „Meinst du, ich opfere Ochsen?" Getas: „Nicht einmal eine Schnecke." Als Knemon wieder im Haus ist, nennt ihn Getas eine graue Viper. Der Koch, der zugehört hat, sagt zu Getas: „Vielleicht brachtest du deine Bitte grob vor. Ich aber weiß, weil ich mit Tausenden zu tun habe, wie man mit den Leuten umgehen muß: wenn mir ein alter Mann aufmacht, sage ich zu ihm: ‚Vater, Väterchen!', wenn eine alte Frau: ‚Mutter!', wenn eine Frau in mittleren Jahren: ‚Priesterin!', wenn ein Sklave: ‚Schlingel!'"

Er klopft nun bei Knemon an. Doch dieser ist mit ihm noch gröber und verlangt von seiner Haushälterin einen Riemen, um damit den Koch zu schlagen. Sóstratos tritt auf, er fühlt sich ganz zerschlagen; ihm tut von der Arbeit alles weh, das Kreuz, der Rücken, der Nacken. Bei der Arbeit drehte er sich oft um, ob der Alte mit seiner Tochter käme, aber er kam nicht. Da stürzt die alte Haushälterin aus Knemons Haus: „Ich Arme, ich Arme, ich Arme!" Sie hatte eine Haue an einen morschen Strick gebunden, um damit den Schöpfeimer aus dem Brunnen zu holen, der Strick aber war abgerissen und die Haue in den Brunnen gefallen. Da Knemon das Gerät braucht, kommt er wütend heraus und ruft wiederholt der Haushälterin zu: „Hinein!" Am liebsten möchte er sie an demselben morschen Strick in den Brunnen hinunterlassen. Wütend stürzt er wieder in sein Haus! Getas sieht ihm nach und sagt: „Der attische (Klein-) Bauer, wie er im Buch steht, der sich mit seinem steinigen Boden, der nur Thymian und Salbei wachsen läßt, schmerzlich abmüht, ohne etwas Gutes zu ernten." Sóstratos gibt dem Gorgias seine Haue zurück und lädt ihn mit seinem alten Diener zum Opfermahl ein.

## IV. Akt

Die Haushälterin stürzt aus Knemons Haus: „Hilfe, Hilfe! Mein Herr ist im Brunnen." Darauf der Koch: „Jetzt hast du eine Aufgabe." „Welche?" „Wirf einen Mörser oder einen Stein oder so etwas in den Brunnen! Das ist die Strafe für Knemon, die die Nymphen für mich an ihm vollzogen haben; mein Gewerbe, die Kochkunst, ist eben etwas Heiliges." Knemons Tochter schreit: „Er ist doch nicht tot? Rettet meinen lieben Papa!" Die Haushälterin ruft nach Gorgias, der sofort in den Brunnen springt und Knemon heraufzieht (als ein wahrer Riese, ‚Atlas', der einst das Himmelsgewölbe gestützt hat). Sóstratos gesteht, daß ihm das Seil, das er hielt, mindestens dreimal aus der Hand geglitten ist, da er immer auf Knemons Tochter blickte, die weinte, sich die Haare raufte und ihre Brüste schlug. Knemon wird auf einem Ruhebett auf die Bühne gebracht. Da er beinahe ertrunken wäre und sich die Füße verstaucht hat (er hinkt ja), fühlt er sich matt und elend. Er bittet seine Tochter, ihm beim Aufstehen zu helfen und gibt folgende Erklärung ab: „Ich habe v i e l l e i c h t geirrt, weil ich meinte, mir selbst zu genügen und niemand zu brauchen. Meine Verschrobenheit ging darauf zurück, daß ich sah, wie die Menschen leben, nur auf Gewinn bedacht. Jetzt aber, da ich sehe, wie rasch und unvorhergesehen das Lebensende kommen kann, bin ich anderen Sinnes geworden." Er will für sich leben und sich von aktiver Betätigung ganz zurückziehen. Daher übergibt er seinem Stiefsohn sein Vermögen, mit deren Hälfte soll er sich, seine Mutter (Knemons geschiedene Frau) und ihn erhalten, die andere Hälfte soll Gorgias seiner Schwester als Mitgift geben und ihr einen Mann besorgen. Mit Hilfe seiner Tochter legt sich Knemon wieder nieder und sagt zum Schluß: „Wenn Wohlwollen auf der Welt herrschte, gäbe es keine Gerichte, aber auch keinen Krieg." Gorgias stellt den Sóstratos vor, weil er sich an der Rettung beteiligt

hat. Knemon: „Er ist abgebrannt (gebräunt); ist er ein Bauer?" Gorgias bejaht. Knemon wird auf seinem Ruhebett wieder in sein Haus getragen. Gorgias verheiratet den Sóstratos mit Knemons Tochter. Sóstratos' Vater, Kallippides, tritt auf und begibt sich zum Festmahl in der Nymphengrotte.

## V. Akt

Sóstratos tritt im Gespräch mit seinem Vater aus der Grotte. Mit der Heirat seines Sohnes ist er zwar einverstanden, nicht aber damit, daß Gorgias, wie ihm sein Sohn vorgeschlagen hat, seine Schwester heirate; eine arme Braut und ein armer Bräutigam, das ist ihm zuviel. Aber leicht läßt er sich von seinem Sohn umstimmen. („Solange man reich ist, soll man von seinem Reichtum einen edlen Gebrauch machen; viel besser ist ein sichtbarer Freund als ein unsichtbarer Reichtum, den man vergräbt.") Kallippides verheiratet also Gorgias mit seiner Tochter mittels der im damaligen Athen gesetzlichen Formel: „Ich verheirate sie mit dir zur Zeugung ehelicher Kinder." Als Mitgift gibt er seiner Tochter drei Talente (= 18.000 attische Drachmen = etwa 15.000 österreichische Friedenskronen). Das Opfermahl in dieser Nacht soll, wie Sóstratos sagt, eine Vorfeier der Doppelhochzeit am nächsten Tag sein. Er stellt seiner Mutter die Festgäste vor. Außer Gorgias' Mutter soll auch Knemons Haushälterin am Fest teilnehmen. Nur dieser will ganz allein bleiben. Schlußszene (in lyrischem Versmaß, siebenfüßige Iamben): Getas kommt aus der Grotte, aus der man ihn herausgeschickt hat, um den Kranken zu betreuen. Er plant, mit dem Koch, der auch herauskommt, Knemon einen Schabernack zu spielen; den Lärm, den sie dabei machen werden, wird der, den man aus der Grotte hört, übertönen. Den auf seinem Ruhebett schlafenden Knemon tragen sie heraus, rufen mit lautem Geschrei nach seinem Gesinde (das es gar nicht gibt), verlangen zur Ausleihe alle möglichen und unmöglichen Gegenstände, Becken, sieben Dreifüße, zwölf Tische, neun Teppiche, einen orientalischen hundert Fuß langen gewebten Vorhang, und poltern an seinem Haustor. Obwohl Knemon erwacht, kann er sich in seinem Zustand nicht wehren. Indem der Lärm in der Grotte, wo sich Männer und Frauen bei reichlichem Trunk unterhalten (zwei Dienerinnen beginnen zu tanzen), immer lauter wird und Getas dem Knemon droht, wenn er noch einmal sich so verrückt benehme, würden sie ihm wieder einen argen Schabernack spielen, schließt das Stück.

Aus dieser Inhaltsangabe ersieht man, wie geschickt der jugendliche Dichter die Handlung dieses Stückes aufgebaut hat.

# THEATERFESTE DER MEDICI

Von Alois M. Nagler (New Haven)

*Mit Tafel IX und X*

## *IV. Die Hochzeit von 1608*)*

Im Herbst des Jahres 1608 feierte man in Florenz die Vermählung des Erbprinzen Cosimo, des ältesten Sohnes des Großherzogs Ferdinand, mit der habsburgischen Erzherzogin Maria Magdalena. Die Festordnung zeigte kaum Abweichungen vom traditionellen Schema.

### Der Festkalender[1])

18. Oktober: Einzug der Braut in das mit Triumphbogen geschmückte Florenz.

19. Oktober: Bankett im Saal der Fünfhundert des Palazzo Vecchio. Anschließend musikalische Darbietungen[2]): Ein Madrigal, gesungen von der Botin der Venus im Muschelwagen der Liebesgöttin; anschließend Amors Lied, der in einem zweiten Wagen hereingefahren wurde. Dann wurde der Vorhang entfernt, der die Terrasse gegenüber der „Audienz" verhüllt hatte, und den Festgästen bot sich der Anblick von stufenförmig arrangierten Instrumentalisten und Sängern, die im Chor das Lob des Brautpaares sangen. Abschließend ein Fußturnier der Pagen.

20. Oktober: Calcio-Spiel auf der Piazza di Santa Croce.

22. Oktober: die „Abendunterhaltung" (Veglia), „Notte d'Amore" im Pitti-Palast.

25. Oktober: die Aufführung von „Il Giudizio di Paride" im Uffizientheater.

27. Oktober: Roßballett der Winde auf der Piazza di Santa Croce.

3. November: der Argonauten-Trionfo auf dem Arno.

19. November: Wiederholung von „Il Giudizio di Paride"[3]).

---

*) Schluß der in Heft 1 (1960), S. 17, begonnenen und Heft 2, S. 158, fortgesetzten Serie.

[1]) Primärquellen: [Camillo Rinuccini] Descrizione / Delle / Feste Fatte / Nelle Reali Nozze / De' Serenissimi Principi / Di Toscana / D. Cosimo De' Medici / E Maria Maddalena / Arcidvchessa D'Avstria. / In Firenze / 1608. — Cesare Tinghis Diario auszugsweise veröffentlicht durch Angelo Solerti, Musica, ballo e drammatica alla Corte Medicea dal 1600 al 1637. Firenze, 1905. Daselbst auch anderes Archivmaterial. [2]) Solerti, S. 54. [3]) Anläßlich des Besuches des Herzogs von Mantua.

## „Notte d'Amore"

Ort der Aufführung war ein Saal des Pitti-Palastes[4]). Das Libretto stammte von Francesco Cini[5]). Die szenische Ausstattung dürfte Giulio Parigi (zirka 1570—1635) besorgt haben, der Nachfolger Buontalentis. Der Abend war im Grunde dem Gesellschaftstanz gewidmet. Man hatte darum eine Tanzfläche zwischen den sich an drei Seiten erhebenden gradi freigehalten. An der vierten Seite war eine niedrige, zunächst durch den Vorhang verhüllte Bühne („vna Scena bassa") aufgerichtet, die mit dem Tanzboden durch ein paar Stufen verbunden war. Nach dem Eintritt des Großherzogs begann der Gesellschaftstanz.

## Die erste „Nachtwache"

Plötzlich fiel der Vorhang („cadde la tenda della Scena")[6]), ein Überraschungseffekt, der die Tänzer zum Stillstand brachte. Die Aufmerksamkeit richtete sich auf die Bühne, auf der sich das malerische Panorama der die Stadt umgebenden Hügel (Fiesole, Monteoliveto, Monte Morello)[7]) den Zuschauern darbot. Zephyr, ein geflügelter Junge, mit blauen Schleiern gegürtet, kam auf einer Wolke, wandte sich nach rückwärts und bat die Nacht, nach den Mühen des Tages den Menschen Erquickung zu bringen. Die Nacht erschien in einem sternbesäten Mantel, mit dunklen Flügeln, das Haupt mit Mohn gekrönt; in der Hand hielt sie ein eisernes Zepter und in ihren Armen zwei kleine Kinder, ein weißes und ein schwarzes. In ihrem Gefolge befanden sich Riposo, Silenzio, Oblio und Sonno. Die Nacht sang ihre Arie. Dann gesellten sich zu ihr Amor mit Giuoco, Riso, Ballo, Canto, Contento und eine Schar von Amoretten. Nachdem die Nacht ihr Zepter an den Liebesgott übertragen hatte, begannen die Amoretten ihren Tanz und mischten sich schließlich unter die Zuschauer, die damit das Signal zur Wiederaufnahme des Tanzes erhielten.

## Die zweite „Vigilie"

Die Bühne verwandelte sich in einen Garten mit blühenden Bäumen, Wiesen, Feldstücken und Laubengängen — alles auf Augentrug berechnet („ingannatrici degli occhi")[8]). Sieben Sterne schwebten in der Luft, die Hyaden[9]), als Nymphen gekleidet, mit goldenen Gesichtsmasken. Frau Luna, als Jägerin gekleidet, ganz in Silber, mit dem Halbmond als Kopfputz, lud die Sterne ein herabzusteigen. Im Hirtenkostüm trat Endymion auf zum Tanz mit der Mondgöttin, während

---

[4]) Descrizione, S. 24 f.; man vgl. auch den bei Solerti, S. 55, abgedruckten Bericht des Agenten von Mantua, Gabriele Bertazzuolo. Nach der Descrizione, S. 27: „nella sala della Foresteria"; nach Tinghi (Solerti, S. 45): „su nella sala di sopra nominata di Don Antonio"; der mantuanische Beobachter spricht vom „salone su alto di Pitti" (Solerti, S. 55).

[5]) Der Text ist abgedruckt in Solerti, S. 261 ff.

[6]) Descrizione, S. 27.

[7]) Alles war viel waldreicher als in Wirklichkeit: „tutto piu seluoso del vero" (Descrizione, S. 27).

[8]) Descrizione, S. 28.

[9]) Libretto in Solerti, S. 267.

Amor die Hügel von Florenz glücklich pries, auf denen sich so viele himmlische Gestalten niederließen. Dann forderte er die Festgäste zur Fortsetzung des Tanzes auf, und so manches Paar wäre vor Mattigkeit übermannt worden, hätte nicht ein neues Schauspiel für Abwechslung gesorgt.

### Die dritte „Nachtwache"

Wiederum veränderte sich das Bühnenbild, diesmal in ein groteskes Gemisch von Luftschlössern, Bergen, Felsen, Seestücken, brennenden Gebäuden und Ruinen — das ganze von einem Regenbogen gestützt. Der Manierismus, der sich hier landschaftlich manifestierte, bestimmte auch die Staffage. Die nächtlichen Stunden (Ore notturne) schritten durch die Luft, und eine von ihnen beschwor die Träume und Morpheus, deren Urheber. Nun erschienen groteske Traumfiguren: hier ein Krüppel, dort eine Gestalt mit verkehrt aufgesetztem Kopf; andere Figuren waren aus unvereinbaren Elementen zusammengesetzt, aus männlichen und weiblichen, aus jugendlichen und alten. Die bizarrste Gestalt hatte einen turmförmigen Rumpf, ein Schiff als Kopf und Zweige an Stelle von Armen. Andere Traumerscheinungen hatten das Aussehen von wilden Tieren, von Vögeln oder Fischen. Einige bewegten sich ganz langsam, andere äußerst schnell. Jedenfalls kam es zu einem extravaganten Ballett, ausgeführt von surrealistischen Traumfiguren[10]).

### Die vierte „Nachtwache"

Das Bühnenbild verwandelte sich wieder in den Garten der zweiten Vigilie. Das Morgenlüftchen (Aura mattutina) erschien, um Aurora zu wecken, die im traditionellen bunten Kostüm auftrat, die Flügel und Haare mit Tauperlen besät. Auch der greise Tithonos, in königlicher Gewandung, durfte nicht fehlen, der das Morgenlüftchen verfluchte, da es ihm die geliebte Aurora entführte. Tithonos mußte im Himmel zurückbleiben, während Aurora, begleitet vom Gesang der Sterne und Amoretten, zur Erde hinabstieg. An dem folgenden Tanz nahm auch Endymion teil, und Luna bedauerte es, daß sie ihrem strahlenden Bruder Apollo nun das Feld räumen mußte. Mit dem Erscheinen des Sonnengottes wurde es heller Tag auf der Bühne, und die Amoretten beschlossen die Aufführung mit einem chorischen Hymnus auf den Tag und das Brautpaar.

Die Tanzenden konnten sich jedoch nicht entschließen, nach Hause zu gehen, zumal nun die Pagen des Hausherrn als Schäfer verkleidet erschienen und mit den Damen zu tanzen begannen. Aber schließlich fand der Großherzog doch, daß es Zeit wäre, schlafen zu gehen, um für den nächsten Tag einigermaßen gerüstet zu sein.

### „Il Giudizio di Paride"

Das Pastorale stammte von Michelagnolo Buonarroti, der die Geschichte vom Parisurteil mit ziemlicher Umständlichkeit zu fünf Akten ausgesponnen hatte.

---

[10]) Zum Ganzen vgl. man Descrizione, S. 29.

Zunächst hörten die Hirten auf dem Berge Ida Gerüchte, daß Paris auserkoren sei, das Urteil zu fällen. Dann stürmte Oinone herein, außer sich vor Eifersucht. Die anderen Nymphen hatten mit ihren Beschwichtigungsversuchen so wenig Erfolg wie Paris. Inzwischen waren die drei Göttinnen eingetroffen. Während sie sich an einer Quelle entkleideten, sprach Archilaus, der Berater des Paris, auf den Hirtenprinzen ein. Die Entscheidung fiel natürlich zugunsten von Frau Venus aus. Die Hirten krönten den Richter, und das schale Hirtenstück endete mit einem Freudenfest der Schäfer und Nymphen.

Da man für die Parisgeschichte keine „Maschinenwunder" benötigte („non ricercaua marauiglie di machine") und man nach einem Weg suchte, um den Theaterabend interessanter zu machen, hatte man, wie Rinuccini bezeugt[11]), die Intermezzi eingefügt. Das erste Intermezzo, im Grunde das Vorspiel, hatte Lorenzo Franceschi ersonnen; wir nennen es hier „Der Palast des Ruhmes". Das zweite Intermezzo, „Die Rückkehr der Astraea", hatte sich Alessandro Adimari ausgedacht. „Der Garten der Kalypso", das dritte Zwischenspiel, stammte vom Grafen Giovanni de' Bardi di Vernio. Für das Vespucci-Intermezzo war Giovanbatista Strozzi verantwortlich. „Die Schmiede Vulkans" und „Der Tempel des Friedens" gingen auf Einfälle Buonarrotis zurück[12]).

Die Aufführung fand im Uffizientheater statt, „nel solito teatro di tali spettacoli, sopra la fabbrica de' magistrati"[13]). Dem Zuschauerraum hatte man die Form eines römischen Amphitheaters gegeben, mit den gradi für die Damen an drei Seiten, während die Männer im Parkett saßen. Die Säulen- und Nischenmotive des Saales setzten sich auf dem die Bühne verhüllenden Vorhang fort. Nach Tinghi soll der Saal fünftausend Personen gefaßt haben. Es waren „Eintrittskarten" ausgegeben worden: weiße Porzellanmarken mit dem herzoglichen Wappen[14]). Die Fürstlichkeiten saßen auf einer Tribüne an dem der Bühne gegenüberliegenden Ende der durch Fackeln erhellten Halle.

### 1. Intermezzo: „Der Palast des Ruhmes"

Halten wir uns zunächst an Rinuccinis offizielle „Descrizione", so bot sich den Zuschauern nach dem Verschwinden des Vorhanges[15]) der Anblick von herrlichen Gebäuden, Tempeln, Theatern, Palästen und Triumphbogen, teils in gutem Zustand, teils in Ruinenform. In der Mitte der Bühne erhob sich („sorgeua") der schönste Palast, „ganz aus Spiegeln gemacht" („tutto fatto à specchi") anstatt aus Quadersteinen, mit geräumigen Bogengängen und einem hohen Turm. Dieser Palast der Fama wurde von den Zuschauern bewundert sowohl seiner Größe wegen als auch wegen der Neuheit des „Baumaterials" („per la nouità della

---

[11]) Descrizione, S. 34.
[12]) Die Autoren werden in der Descrizione, S. 95, genannt.
[13]) Descrizione, S. 33.
[14]) Nach Tinghi, zitiert von Solerti, S. 46.
[15]) Descrizione, S. 34: „allo sparir della Cortina."

materia"). Der Effekt, der erzielt werden sollte, wurde wohl durch eine Nachahmung von Spiegelglas, vielleicht durch Stanniol, erzeugt[16]). Die geflügelte Fama erschien auf der Spitze des Turmes mit ihrer goldenen Posaune. Sie trug ein mit Augen, Ohren und Zungen besticktes Gewand und zeigte den Neuvermählten eine lange Reihe von unsterblichen Ahnen, die durch ihre Kleidung und andere Attribute als solche gekennzeichnet waren. Der Chor dieser heroischen Ahnen sagte dem Brautpaar und seinen Nachkommen eine ruhmreiche Zukunft voraus. Dann öffnete sich das Tor des Palastes, den die Heroen betraten, um zur verdienten Glorie in den Himmel zu steigen. Nachdem der letzte Ahnherr den Palast betreten hatte, verschwand das Gebäude plötzlich („sparue subito il Palazzo")[17]): man hatte es entweder in die Höhe oder in eine Versenkung gezogen. Die Heroen mußten sich jedenfalls, nachdem sie im Palast verschwunden waren, durch eine Versenkung entfernt haben. Frau Fama blieb in der Luft hängen, bis sie schließlich in die Wolken hinaufgezogen wurde.

Das Bühnenbild stammte, wie die übrigen sechs, die bei dieser Aufführung zur Verwendung kamen, von Giulio Parigi. Es ist uns in einem Stich von Remigio Canta Gallina überliefert. Im Gegensatz zu den in der offiziellen „Descrizione" erwähnten „edifici magnifici, e superbi, Teatri, Tempij, Logge, Palagi, Archi", die zum Teil in gutem Zustand, zum Teil in Ruinen sein sollten, zeigt uns der Stich nur Ruinen von Gebäuden, die man zur Not für ehemalige Paläste halten könnte. Der Stecher hat das Hauptaugenmerk auf den zentralen Palast der Fama verwendet und ihm eine Solidität und Dreidimensionalität gegeben, die dem Gebäude bei der Aufführung wahrscheinlich mangelte. Canta Gallina hat es übrigens gar nicht versucht, das neuartige Baumaterial, also den Spiegeleffekt, im Stich zum Ausdruck zu bringen.

Nach dem Entschweben der Fama verwandelte sich das Bühnenbild. „La Scena tutta si transformò"[18]), und zwar in eine Landschaft mit Wäldern, Hügeln, Wiesen, Scheunen, Hütten, Zäunen und Brunnen. Dies war die Gegend auf dem Berge Ida für die Parishandlung. Der Stich Canta Gallinas gibt uns eine Vorstellung von dem bukolischen Aussehen der Bühne. Welche Szene der Stecher im einzelnen festgehalten hat, läßt sich nicht mehr feststellen. Amoretten sind die traditionellen Begleiter der Venus. Aber die als „Nymphe" gekleidete Frauenfigur im Mittelpunkt dürfte eher Oinone sein, die in ihrer Verzweiflung von den Amoretten getröstet wird.

### 2. Intermezzo: „Die Rückkehr der Astraea"

Nach dem ersten Akt des „Parisurteils" bedeckte sich die Bühne mit Wolken, die im Hintergrund („nel foro della prospettiua")[19]) den Ausblick auf die Stadt

---

[16]) In dem von Frau Fama gesungenen Auftrittssonnett wurde das Wort „sich spiegeln" („Specchiarsi") verwendet.
[17]) Descrizione, S. 35.
[18]) Ebd., S. 36.
[19]) A. a. O.

Florenz freigaben. Auf der einen Seite der Bühne erhob sich in einer Grotte („sorse sotto una grotta") der Flußgott Arno, gegen seine Urne gelehnt, gekrönt mit Buchenlaub, mit Schilfrohr gegürtet, in der rechten Hand ein Füllhorn. Zu seinen Füßen ein Löwe, der in seinen Tatzen eine Lilie hielt. Aus der Grotte kamen sechs Paare von Naiaden. Auf der anderen Bühnenseite senkte sich zu den Klängen einer süßen Sinfonia eine leuchtende blumengeschmückte Wolke herab. Auf ihr saß Flora, Schutzgöttin von Florenz, und forderte Arno und seine Nymphen auf, fröhlich zu sein. Als die Wolke den Bühnenboden erreicht hatte, verschwand sie, während weiter hinten eine andere Wolke erschien, die unter Donner und Blitz explodierte. Aus der berstenden Wolke flog ein Adler hervor, auf dessen Rücken die Sternenjungfrau Astraea saß, in Silber gekleidet und mit Sternen geziert. Die Teile der geborstenen Wolke formten Sitzreihen, auf denen sechs allegorische Figuren saßen: das goldene Zeitalter, Unschuld, Einfachheit, Reinheit, Zufriedenheit und Glück, alle aufs Reichste gekleidet und durch Insignien für jedermann kenntlich gemacht. Während der Adler sich nach vorne bewegte, gleichsam auf das Brautpaar zu, sangen die allegorischen Figuren und hoben sechs Bälle in die Höhe, die Wappenzeichen der Medici. Schließlich sangen noch der Arno und seine Nymphen ein paar Verse. Dann verschwand einer nach dem andern, und die Bühe blieb einen Augenblick leer, ehe sie sich „in vn momento" in die Idalandschaft zurückverwandelte für den zweiten Akt des „Giudizio".

Auch für die Dekoration des zweiten Intermezzos haben wir Canta Gallinas Stich, der uns wiederum lehrt, daß man derartige Bildzeugnisse für die Rekonstruktion von Aufführungen nur mit Vorsicht heranziehen darf. Rinuccini berichtet ausdrücklich, daß Astraeas Wolke erst erschienen sei, nachdem Floras Wolke verschwunden war. Der Stecher hat es sich jedoch nicht nehmen lassen, beide Wolken gleichzeitig ins Bild zu bringen. Auch ist es möglich, daß Flora auf dem Stich nicht nur in der Luft schwebt, sondern gleichzeitig auch auf der Bühne steht. Denn die „Descrizione" spricht nur von zwölf Nymphen, während der Stecher dreizehn weibliche Figuren eingezeichnet hat, von denen eine Flora sein mag. Von der „grotto" in Rinuccinis Beschreibung ist nichts zu sehen. Der Stecher führte den Flußgott auf einer von Schilf umgebenen Felsenbank ein, die entweder durch eine Versenkung heraufkam oder von der Seite hereingezogen wurde.

### 3. Intermezzo: „Der Garten der Kalypso"

Die Bühne verwandelte sich in einen Ziergarten mit Bäumen, die goldene Früchte trugen, mit Mauern, auf denen Blumenvasen standen, mit Spalieren und tropfenden Tufsteingrotten. Dies war das Reich der Kalypso auf der Insel Ogygia. Im Hintergrund erschien die Nymphe in einer Laube, umgeben von ihren Begleiterinnen, die der Aufforderung ihrer Herrin, zu singen und zu tanzen, Folge leisteten. Inzwischen öffnete sich der Himmel für das Erscheinen Jupiters mit seinem Hofstaat. Der Herr des Himmels gab Merkur den Auftrag, die Freilassung des Odysseus zu erwirken. Der Götterbote ließ sich auf einer

kleinen Wolke herab und blieb in der Luft stehen, während er Jupiters Befehl an die Nymphe weitergab. Nun änderte sich der Ton der Musik, die bisher einen fröhlichen Charakter gehabt hatte: Kalypso beklagte den Verlust ihres „caro tesoro amato" in einem Madrigal und verschwand dann in den Laubengängen. Gleichzeitig entschwebte Merkur durch die Wolken, und das Bühnenbild verwandelte sich wiederum in die Berglandschaft für die Parisgeschichte.

Parigi hat das Bühnenbild in einem Stich festgehalten. Auf Grund von Rinuccinis Beschreibung hätten wir etwas mehr ungezähmte Natur erwartet, als wir auf dem Stich mit seinen vorwiegend architektonischen Elementen zu sehen bekommen. Die Nischen mit ihren Statuen wurden von Rinuccini nicht erwähnt. Andererseits zeigt der Stich nicht den Laubengang, in dem Kalypso erschienen sein soll. Die „fonti in mezzo de' prati" der „Descrizione" waren, dem Bild nach zu schließen, Wasserbecken mit Putten. Rätselhaft bleibt die Bedeutung der Buchstaben A—D, die der Wolke Merkurs, dem Nymphensitz, den Wasserbecken und der Jupiterwolke beigegeben sind. Jedenfalls bestimmen sie nicht die zeitliche Abfolge des Erscheinens dieser Maschinen.

### 4. Intermezzo: „Amerigo Vespucci"

Dem dritten Akt des „Giudizio" folgte eine Meeresszene. An den Ufern der ruhigen See standen exotische Bäume, die den Durchblick freigaben auf Hütten aus Palmblättern und Rohr; einige dieser Behausungen standen auf der Erde, andere schwebten in den Bäumen. In den Lüften sah man Papageien und an der Küste nackte Eingeborene westindischen Gepräges. Auf dem Meer erschien das Segelschiff des Amerigo Vespucci. Um ihn als Sohn der Stadt Florenz zu kennzeichnen, war ein Löwe auf dem Bug angebracht, und der Mast und die Segel waren mit Lilien dekoriert. Der Entdecker saß auf dem Hinterschiff in voller Rüstung. Das Steuer hatte die Form eines Delphins in Ketten; es wurde von der Allegorie der Seefahrt dirigiert. Weitere allegorische Figuren waren die Hoffnung, der Mut und die Tapferkeit. Die Soldaten und Seeleute begrüßten mit Freudengeschrei das neuentdeckte Land. Dann sangen sie ein Lied, während das Schiff weiter in die Bucht hineinfuhr. An der Stelle, wo das Schiff gewesen war, erhob sich aus dem Wasser ein Felsenriff, bedeckt mit Muscheln, Korallen und Moos. Auf der Spitze des Felsens stand Frau Meeresstille („la Tranquillità") im himmelblauen Gewande; in den Flechten ihres Haares trug sie ein Möwennest, und ihr zur Seite stand ein Schwan. Im Felsengeklüft lagen die stürmischen Winde in Fesseln. Der Lenker dieses „Wagens" („carro") war Zephyrus, der die Zügel der beiden Robben lenkte, die dem Riff vorgespannt waren. Eine Schar von „leichten" Winden umgab den untersten Teil des Felsens; mit ihrem Flügelschlag bewegten sie sanft das Wasser. Als Frau Meeresstille mit ihrem Madrigal zu Ende kam, erschien eine Wolke in der Himmelsmitte und gab die allegorische Figur der Unsterblichkeit frei, die in einem sternbesäten blauen Kostüm auf einer Kugel thronte. Apollo und die Musen standen auf der einen Seite, auf der anderen ein Chor

von zehn Dichtern (Musaeus, Amphion, Linus, Orpheus, Homer, Pindar, Vergil, Horaz, Dante und Petrarca), jeder durch Kostüm und Kopfputz deutlich gekennzeichnet. Nach einem Enkomion der Himmlischen auf Vespucci begann die Wolke abzuwandern. Das Riff versank in die Fluten, und die Szene verwandelte sich in die Idalandschaft.

Canta Gallinas Stich zeigt die drei großen Maschinen (diesmal in der Reihe ihres Erscheinens mit den Buchstaben A, B, C versehen), gerahmt von der felsigen Bucht mit Palmstaudenflora. Die Eingeborenen sind nicht zu sehen; es schwirren auch keine Papageien durch die Luft. Das Meereswasser scheint nach vorne abzufließen, ein Effekt, von dem in unseren Quellen nicht die Rede ist. In seinem Bericht an den Herzog von Mantua[20]) schrieb Gabriele Bertazzuolo, daß die Meeresszene in Florenz recht mißlungen sei, da man es in Florenz vermieden habe, das Meer nach Mantuaner Art („a modo di Mantua") zu machen, um nicht geistigen Diebstahl zu begehen.

### 5. Intermezzo: „Die Schmiede des Vulkanus"

Über die technische Durchführung der Bühnenbildveränderungen hat uns die „Descrizione" bisher keine Andeutungen gemacht. Als er jedoch auf den Szenenwechsel vom vierten Akt des „Giudizio" zum fünften Intermezzo zu sprechen kommt, da berichtet Rinuccini, daß nach dem vierten Akt „girando tutte le parti della prospettiua"[21]), wodurch die Zuschauer von der Landschaft des Berges Ida in die Schmiede des Vulkanus (unter dem Berge Aetna) versetzt wurden. Das Verbum „girando" deutet wohl darauf hin, daß Parigi hier mit Drehprismen gearbeitet hat. Da es unwahrscheinlich ist, daß der Bühnenbildner wegen eines einmaligen Szenenwechsels die platzraubenden Periakten aufgestellt hat, ist die Annahme gerechtfertigt, daß Parigi auch bei den übrigen Verwandlungen von Drehprismen Gebrauch machte.

Die Schmiede des Vulkanus bestand aus einem Labyrinth von Höhlen, von Flammenschein beleuchtet und von Rauchwolken durchzogen, die sich nach dem Rhythmus von Hammerschlägen zu bewegen schienen. Mars kam in seinem Wagen auf einer rötlichen Wolke angefahren. Zu seinen Füßen standen Vittoria und Gloria, die ihm die Zügel führten. Während der Wagen noch in der Luft hing, sangen der Kriegsgott und seine Begleiterinnen ein Madrigal. Dann landete das Fahrzeug auf der Bühne, und Mars pochte an ein von zwei großen Hunden bewachtes Gittertor, durch das Vulkanus mit seinen drei Gehilfen (Brontes, Steropes und Piragmo) sichtbar wurde. Mars befragte den Meisterschmied, ob die unbesiegbaren Waffen fertig wären, die er dem neuen Helden des toskanischen Hauses versprochen hatte. Daraufhin ließ Vulkanus durch seine Kyklopen eine Musterkollektion vorführen, und Mars wählte die schönste Rüstung für den künftigen Herrn von Florenz. Nun erschien in der Luft ein sich drehendes Rad

---

[20]) Vom 28. 11. 1608, abgedruckt in Solerti, S. 54ff.
[21]) Descrizione, S. 41.

mit der geflügelten Fortuna. Ihr Madrigal schloß das Intermezzo, und es begann der fünfte Akt des „Parisurteils".

Canta Gallinas Stich zeigt die Szene, in der die Waffen dem Kriegsgott zur Auswahl vorgeführt werden. Vulkanus nimmt die Bühnenmitte ein, während sich Mars zur Linken aufzuhalten scheint, obwohl er gleichzeitig auch in seinem Wolkenwagen sichtbar ist. Das Erscheinen der Fortuna ist im Bilde nicht festgehalten; auch ist keine Spur von dem Gittertor zu sehen. Im übrigen entspricht der Stich der Beschreibung Rinuccinis. Von besonderem Interesse ist der Einblick in die Unterbühne. Weder Rinuccini noch Bertazzuolo erwähnen einen solchen Effekt im fünften Intermezzo, obschon der Agent von Mantua von einem derartigen Überraschungscoup im sechsten Intermezzo berichtet. Die offene Unterbühne in der Vulkanus-Werkstätte dürfte auf eine ursprüngliche Idee Parigis zurückgehen, die der Bühnenbildner später jedoch fallen ließ, um die Zuschauer damit erst im letzten Bild zu überraschen.

### 6. Intermezzo: „Der Tempel des Friedens"

Zum letzten Male verwandelte sich das Bühnenbild, diesmal von der Idaländschaft in einen goldenen Tempel[22]). Parigi hat die Szene selbst gestochen, und wir entnehmen dem Bilddokument, daß es sich um einen Tempel mit korinthischen Säulen handelte, der hinten durch eine Kolonnade abgeschlossen wurde. Der Thron der Friedensgöttin, der die Mitte des Bildhintergrunds einnimmt, war durch eine Versenkung aufgestiegen („di sotto terra"), während gleichzeitig sich am Himmel die große zentrale Wolke entfaltete, in der Pace sich in Begleitung der von ihr gestifteten Segnungen befand, nämlich: Erinnerung an alte Freundschaft, Vaterlandsliebe, Sicherheit, Unschuld, Glaube, Eintracht, Güterfülle, Gerechtigkeit, Anbetung, Naturgesetz und bürgerliches Gesetz. Auf dem Thron saßen 14 Priester, und auf der untersten Stufe Vergnügen, Scherz, Lachen, Vergessen des Unrechts und Handel. Die Göttin des Friedens ließ sich auf ihren Thron herabsinken. Dann zeigten sich im Himmel vier Wolken: eine von roter Farbe mit Bellona in ihrem von Elefanten gezogenen Wagen; eine andere von grünlicher Farbe mit Kybele in ihrem mit Löwen bespannten Gefährt; eine dritte, schwärzliche Wolke enthielt Pluton, der schwarze Pferde lenkte; die vierte, aquamarinfarbene Wolke war der Standort Neptuns, dessen Tufstein- und Korallenthron von weißen Pferden befördert wurde. Die vier Gottheiten waren erschienen, um dem Brautpaar ihre Dienste anzubieten, und die Friedensgöttin entschied nach einem kurzen musikalischen Gedankenaustausch, daß jede dieser Gottheiten Cosimo und seiner Frau auf ihre Weise dienlich sein sollten. Erfreut über die von Pace getroffene Entscheidung sanken die vier Gottheiten langsam gegen den Bühnenboden herab, und der Himmel öffnete sich an drei Stellen. In

---

[22]) Die Descrizione, S. 44, deutet den Vorgang mit folgenden Worten an: „la Scena nascondendo le selue, e i campi, mostrò vno eccelso, e ricco tempio." Dürfen wir das Verbum „nascondendo" dahin interpretieren, daß das auf Periakten gemalte Landschaftsbild durch vorgeschobene Tempelkulissen „verhüllt" wurde?

der mittleren Öffnung sang ein Götterchor. Aus den zwei seitlichen Öffnungen kamen „leichte Lüftchen" („Aurette e Zeffiri") heraus, die auf zwei Wolken schwebend einen Reigen tanzten; dergleichen hatten die Florentiner noch nicht gesehen[23]). Als Gesang und Tanz zu Ende kamen, erreichten die vier Gottheiten die ihnen vorbestimmten Plätze: Bellona und Kybele die Erde, also den Bühnenboden, und Pluton und Neptun je eine der beiden Grotten, die an den äußersten Enden der Bühne aufgetaucht waren[24]). Die eine Grotte stellte das Meer dar mit Amphitrite in Begleitung von vielen Tritonen und Nereiden; in der anderen Grotte waren die Repräsentanten der Unterwelt, also Proserpina und ihre Gefährten. Dann rief Kybele die Numi civili von Toskana herbei und Bellona die Numi militari, und die beiden Gruppen sangen einen antiphonalen Gesang. Schließlich erhob sich Piacere, und es begann allgemeines Singen und Tanzen. Dann fiel der Vorhang[25]).

Gabriele Bertazzuolo, in seinem Bericht an den Herzog von Mantua, hatte so manches an der Aufführung auszusetzen. Wir hörten schon von seinem Einwand gegen das florentiner Meer. Auch die Vulkanusszene kritisierte er, ebenso die Moreskentänze, und die Beleuchtung fand er unter dem Niveau von Mantua. Mit dem letzten Intermezzo jedoch war er restlos zufrieden. Er schwärmte von den neun Maschinen, die gleichzeitig in Tätigkeit waren, und von der Vielzahl der Mitwirkenden, die er, die Musiker eingerechnet, auf 300 schätzte. Dann schloß er seine Bemerkungen über das letzte Intermezzo mit den Worten: „Ich habe gesehen, wie sich die Bühne vorne aufspaltete bis zur Erde, eine Sache, die ich noch nie gesehen hatte[26])." Es besteht somit kein Zweifel, daß Parigi hier den Zuschauern einen Einblick in die Unterbühne gewährt hatte, wobei sich dem Publikum wohl der Anblick geboten haben wird, den Parigi in seinem Stich festgehalten hat.

Alfonso Fontanelli, der estensische Vertrauensmann in Florenz, hat, ohne auf Einzelheiten einzugehen, in einem Bericht an den Herzog von Modena den Gesamteindruck dieses Theaterabends festgehalten[27]), indem er darauf hinwies, daß das Hauptinteresse den Intermedien galt, während dem „Giudizio" wenig Aufmerksamkeit geschenkt wurde („fu ascoltata con pochissima attentione"), da die Fabel dem Publikum ja bekannt war. Wirklich außerordentlich fand er das Singen der Signora Hippolita, die im Dienste des Kardinals Montalto stand. Auch die übrigen Festteilnehmer scheinen dieser Ansicht gewesen zu sein, denn es herrschte im Zuschauerraum nur dann Stille, „un esquisito silentio", wenn die Hippolita sang.

---

[23]) Descrizione, S. 47: „con gran merauiglia degli spettatori, come di cosa non più tentata in aria."

[24]) Descrizione, S. 48: „che all' improuuiso apparuero ne' due estremi del palco della Scena."

[25]) Descrizione, S. 50: „cadendo la cortina."

[26]) Zitiert von Solerti, S. 56: „In questa ho visto spezzarsi il palco istesso dalla parte dinanzi sino a terra, cosa che non solo ho mai più visto, ma non ho manco inteso che dalli antichi, nè da moderni sia stato fatto."

[27]) Der italienische Originaltext in Solerti, S. 47.

## *V. „Le Nozze degli dei" im Pitti-Palast*

Anlaß: Die Hochzeit Ferdinands II. mit Vittoria della Rovere, Prinzessin von Urbino[1]).

### Der Festkalender für 1637[2])

5. Juli: Krönung der Braut.

8. Juli: Aufführung der Oper „Le Nozze degli dei" (Libretto von Giovanni Carlo Coppola, Musik von fünf unbekannten Komponisten[3]), Bühnenbilder von Alfonso Parigi, Tänze von Agnolo Ricci, musikalische Gesamtleitung durch Ferdinando Saracinelli) im Hof des Pitti-Palastes.

15. Juli: Festa a cavallo — ein Pferdeballett im Boboli-Garten.

Das gesellschaftliche und künstlerische Hauptereignis der Festlichkeiten war zweifellos die Aufführung der Oper „Le Nozze degli dei" im Hofe des Pitti-Palastes.

Im Vorwort zum Textbuch berichtet Coppola, daß er das Werk auf Wunsch des Großherzogs in sieben Tagen vollendet habe. Die im Druck vorgelegte Fassung sei allerdings länger als die aufgeführte, da man ja bei der Aufführung mit Musik und zeitraubenden Maschinen rechnen müsse. Außerdem habe die Veranstaltung in der heißen Jahreszeit stattgefunden, die für Theatervorstellungen nicht gerade ideal sei.

Hier ist der Grundgedanke des Librettos. Um die Welt zu beglücken, beschließt Jupiter, vier Götterhochzeiten an einem Tag zu feiern: er selbst wird Juno heiraten; Venus soll die Frau des Vulcanus werden; Pallas ist dem Pluto zugedacht und die keusche Diana dem Neptun. Jupiters Plan stößt auf Schwierigkeiten. Er

---

[1]) Primärquellen: [Francesco di Raffaello Rondinelli] Relazione / delle Nozze / degli Dei / Favola / dell' Abate / Gio: Carlo Coppola / Rappresentata nelle reali Nozze de' Sereniss. / Gran Duchi di Toscana / Ferdinando II. / e Vittoria / Principessa d'Vrbino. / Alla Medesima / Gran Dvchessa / di Toscana. / In Firenze / Nella nuoua Stamperia del Massi, e' Landi. 1637. / Con licenza de' Superiori. (Im folgenden zitiert Rel.)

[Anonymus] Descrizione / delle feste fatte / in Firenze / per le reali nozze de Serenissimi sposi / Ferdinando II. / Gran Dvca di Toscana, / e Vittoria / Principessa d'Vrbino. / In Fiorenza, Per Zanobi Pignoni. 1637. Con Licenza de' Super. (Im folgenden zitiert Descr.)

Le Nozze / degli Dei / Favola / dell' Ab. Gio Carlo Coppola / Rappresentata in Musica in Firenze / Nelle Reali Nozze / De' Serenis. Gran Duchi di Toschana / Ferdinando II e Vittoria / Principessa d'Vrbino / In Firenze per Amadore Massi, e Lorenzo Landi, 1637. / Con Licenzia de' Superiori (das Textbuch mit den Stichen des Stefano della Bella).

[2]) Ausführliche Berichte liegen nur über die drei im folgenden genannten Veranstaltungen vor. Die Descriz. S. 22—23 erwähnt eine Tierhatz und das Wagenrennen und auf S. 35 eine groteske Maskerade und viele Bälle.

[3]) Nach Rel. S. 7 hatte der Großherzog fünf führenden Komponisten der Stadt den Auftrag gegeben, die Dichtung zu komponieren; er erwartete, daß die „varietà di stile" den Zuhörern größeres Vergnügen bereiten würde.

sendet Merkur zur Erde, um Diana zur Hochzeit zu laden, aber sie lehnt dankend ab, will Jungfrau bleiben. Auch Pallas erteilt dem Götterboten eine Abfuhr, als er sie zur Hochzeit mit Pluto bittet. Die Göttin ist übrigens gerade auf Besuch auf dem Parnassus, wo sie die Musen Ferdinando und Vittoria feiern hört. Venus gerät außer sich, als sie erfährt, daß Jupiter ihr Vulcanus zugedacht hat. Neptun wieder versteift sich auf Amphitrite und will von Diana nichts wissen. Pluto, der noch nicht davon unterrichtet wurde, daß Jupiter auch ihm eine Braut zugedacht hat, ruft die Unterwelt zum bewaffneten Aufstand gegen den Himmel auf. Mars wird eifersüchtig, als er hört, daß Venus dem Vulcanus versprochen wurde. Die Aussichten für ein olympisches Freudenfest sind also alles eher denn günstig. Coppola hat den dramatischen Sprengstoff nicht ungeschickt verteilt. Schließlich nimmt der Librettist in seiner mythologischen Allwissenheit ein paar Umgruppierungen vor, und alles löst sich in Wohlgefallen auf. Die Gottheiten müssen freilich etwas nachhelfen und nicht einfach alles dem Göttervater überlassen. Venus bittet Amor, seine goldenen Pfeile auf die frigide Amphitrite abzuschießen, so daß diese sich in Neptun verlieben kann. Jupiter selbst gibt Venus den Auftrag, Proserpina aus dem Palast herauszulocken, in dem sie von ihrer Mutter sorgsam behütet wird: nun kann Pluto Proserpina in seinem Wagen entführen. Damit sind Diana, Pluto, Neptun und Pallas zufriedengestellt. Vulcanus und Mars sind allerdings noch ein Problem. Es kommt zum Kampf zwischen den beiden, und Venus ist als Preis für den Sieger vorgesehen. Merkur, von Jupiter entsandt, trennt die Kampfhähne, und es gelingt Juno, Mars zu besänftigen. Nun kann also die vierfache Hochzeit gefeiert werden: im Meer bilden Neptun und Amphitrite ein Paar; in der Unterwelt vermählt sich Pluto mit Proserpina; im Himmel führt Jupiter seine Juno als Braut heim, und Vulcanus wird der Gemahl der Venus.

Da Vittoria eine sehr fromme christliche Erziehung genossen hatte, hatte der Abate Coppola ein schlechtes Gewissen wegen der Vorführung so vieler heidnischer Gottheiten. Darum machte er die Leser des Textbuches darauf aufmerksam, daß die in seiner Oper erwähnten Begriffe Fato, Destino und Fortuna nur „fauolosamente" gemeint seien, als dichterische Freiheit, an der sich christliche Frömmigkeit nicht stoßen dürfe.

Der Gedanke, die Aufführung in den Hof des Pitti-Palastes zu verlegen, stammte offenbar vom Großherzog, der den vielen Fremden, die man erwartete, Gelegenheit geben wollte, die Vorstellung zu sehen, und kein verfügbarer Saal hätte dazu ausgereicht; außerdem befürchtete er, das Juliklima werde den Aufenthalt in einem Saal unerträglich machen. Also wurden die akustischen Qualitäten des Cortie geprüft, und es wurde festgestellt, daß die Stimme eines Sängers überall im Hofe deutlich gehört werden konnte. Noch eine andere Schwierigkeit war zu bedenken: wie würden sich die gemalten Bühnenbilder und die Maschinen unter freiem Himmel ausnehmen? Aber das waren Probleme, deren Lösung man Alfonso Parigi, dem Sohne Giulios, überließ. So hatte man für alles vorgesorgt und hoffte nur, daß es nicht regnen würde. Da der Großherzog in Pisa weilte, hatte er die Oberaufsicht seinem Bruder Giovanni Carlo übertragen.

Parigi stellte die Bühne an die Gartenseite des Hofes, also vor die Grotte. Die Damen saßen auf Gerüsten (gradini), die man halbmondförmig in den Cortile gesetzt hatte. Gegenüber der Bühne wurde ein Podium für die Fürstlichkeiten aufgerichtet. Von dieser Tribüne aus, mit ihren 15 mit Goldstoff bespannten Sitzen, konnte Ferdinando bequem seine im ersten Stock gelegenen Gemächer erreichen. Auf der Tribüne erhoben sich hölzerne Säulen, steinartig bemalt, die die von Ammanati geschaffene Säulenordnung des Hofes fortsetzten. Die männlichen Zuschauer saßen (standen?) im Hofe selbst.

Der Titelkupfer des Librettos zeigt die Bühne bei geschlossenem Vorhang, auf den zwei Hemisphären gemalt waren: die Welt, die sich aus dem Chaos entwickelt[4]).

## Das Vorspiel

Nach dem blitzartigen Verschwinden des Vorhanges[5]) sahen die Zuschauer eine liebliche Hügellandschaft, die den Ausblick auf den Arno und auf Florenz in der Mitte freigab. Der anonyme Berichterstatter war entzückt von der Tiefe des Bühnenbildes und der guten Beleuchtung („bene illuminato"). Schon öffnete sich der Himmel, aus dem eine kleine weiße Wolke mit aufgesetzten Goldlichtern hervortrat: Hymenaeus erschien in den Lüften, blondgelockt, mit einer brennenden Fackel in der Rechten, einer goldenen Schlinge in der Linken. Das weiße Samtkostüm mit Silberfransen reichte ihm bis zu den Knien. Ein Mantel von Goldbrokat hing ihm von den Schultern und wurde, als sich die Wolke senkte, vom Wind aufgebläht. Der Gott der Hochzeit kam mit zwei Begleiterinnen, Ehrlichkeit und Fruchtbarkeit. Frau Ehrlichkeit war völlig in weiße Schleier gehüllt, Frau Fruchtbarkeit trug ein gelbes Unterkleid aus Damast und ein Oberkleid aus grünem Atlas, mit Goldplättchen besetzt. In der Rechten hielt sie ein Füllhorn mit Blüten und Früchten. Während sich die Wolke senkte, sangen die drei eine Kanzonette, in der sie dem Brautpaar Glück und Zufriedenheit wünschten. Hymenaeus war gekommen, um das Feuer unauslöschlicher Liebe in den Herzen der Neuvermählten zu entzünden. Noch während des Gesanges entstiegen dem Wasser des Arno drei Nymphen, prächtig gekleidet in hellblauer, silberdurchwirkter Seide. Sie waren auf einer kleinen beweglichen Insel gekommen, auf der

---

[4]) Aus dem Frontispiz wird ersichtlich, daß die Bühne die ganze Breite des Pitti Cortile, also 40 m, einnahm, obgleich Parigi bis zum Ende der vorletzten Szene nur etwa drei Fünftel der Gesamtbreite bildmäßig ausnützte. Für die letzte Szene entfernte der Bühnenbildner die auf dem Titelkupfer sichtbaren seitlichen Abschirmungen und erweiterte damit die Bühnenöffnung zu einer Breite von etwa 40 m. Die Tiefe der Bühne kennen wir nicht. Auch die Höhe des Bühnenpodiums wird uns nirgends verraten. In vertikaler Richtung reichte die Bühne mit Schnürboden offenbar bis zum unteren Rand des zweiten Stockwerkes, hatte also die stattliche Höhe von etwas über 23 m. Da Parigi für seine Flugwerke einen leistungsfähigen Schnürboden brauchte, ist anzunehmen, daß er die Bühne nur bis zur Höhe des oberen Randes des Untergeschoßes öffnete, wenigstens vor der Verwandlung in die letzte Wolkendekoration. Aus dem Titelkupfer dürfen wir schließen, daß das zweite Stockwerk freilag und der nächtliche Himmel dort den Hintergrund bildete.

[5]) Descr. S. 27: „sparì in vn momento la tenda"; Rel. S. 8: „s'alzò la Cortina."

sich eine große Perlmuschel befand. Auch die Nymphen brachten Segenswünsche, vor allem für die Nachkommenschaft des neuen Paares.

Der Stich des Stefano della Bella zeigt das Bühnenbild im wesentlichen, wie es Rondinelli beschrieben hatte. Hymenaeus und seine zwei Begleiterinnen werden allerdings zweimal gezeigt, einmal auf der Wolke, dann auch auf der Bühne. Die drei Arnonymphen stehen im Vordergrund, während zwölf zusätzliche Nymphen einen Halbkreis im Hintergrund bilden. Hermes erscheint im Flug in der Luft, obwohl er im Prolog keine Funktion hatte, sondern erst in der folgenden Szene von Jupiter zur Erde geschickt wurde.

### 1. Akt: Scena di Diana

Nach Beendigung des Vorspiels öffnete sich der Himmel, und Jupiter erschien auf einem glänzenden Thron, den Blitzstrahl in der Linken, das Zepter in der Rechten, den Adler zu Füßen. Er war in Goldbrokat gekleidet und von einem Chor der Himmlischen umgeben, die sein Lob sangen und auf seine Befehle warteten. Jupiter erklärte, daß er beschlossen habe, Juno zur Frau zu nehmen und drei weitere Götterehen zu stiften. Er beauftragte Merkur, die einzelnen Paare zusammenzubringen. Im Chor gaben die Götter ihrer Freude Ausdruck.

Diese Götterversammlung hatte offenbar im Himmel über der Florentiner Dekoration des Vorspiels stattgefunden. Denn erst jetzt veränderte sich die Szene („si mutò la Scena")[6]). Der Himmel schloß sich („Serrato il Cielo")[7]), und die Bühne verwandelte sich in eine „Boscaglia", eine Waldlandschaft, die, nach dem Kupferstich zu schließen, Nadelbäume hatte, während die Hügel um Florenz mit Laubbäumen bestanden gewesen waren. In diesem Hain erschien die Göttin Diana in einem geschürzten Kleid aus dünnem weißem Taffet, mit Goldborten verziert. Ihre Haare waren von einem goldenen Netz gehalten; ein Mond bildete den Kopfschmuck. Die sechs Nymphen in ihrer Begleitung trugen Gewänder aus weißem Zendeltaffet mit dunkelblauer Einfassung. Sie hatten Jagdgeräte bei sich und überlegten, wo der verwundete Hirsch sich hingeflüchtet haben mochte. Und schon kamen sechs zusätzliche Nymphen mit der Mitteilung, daß der Hirsch an seiner Wunde verendet sei. Diana forderte die Nymphen auf, die erfolgreiche Jägerin Nerine mit Blumen zu bekränzen. Nun ging's ans Blumenpflücken. Merkur erschien in der Luft in einem Mantel aus changierendem Material (ein Hinweis auf die von den Astronomen behauptete Verwandlungsfähigkeit des Planeten). Dann folgte Dianas energische Ablehnung des Heiratsvorschlages. In einer Kanzonette pries der Nymphenchor die Tugend der Keuschheit. Gleichzeitig erhob sich aus einer Versenkung („sorgere del Palco")[8]) eine Wolke in Gestalt eines Thrones, auf dem Diana und ihre Nymphen Platz nahmen und langsam in den Himmel auffuhren. Als die Wolke den höchsten Punkt erreicht hatte, wurde sie von einem starken Wind erfaßt und nach hinten gestoßen — eine Veränderung

[6]) Rel. S. 12.
[7]) Descr. S. 28.
[8]) Rel. S. 14.

der Bewegungsrichtung im rechten Winkel. Die „Descrizione" behauptet, daß die Wolke des Hymenaeus für den Aufstieg der Diana benützt worden sei. Der Stich des Stefano della Bella zeigt Diana und ihre Nymphen gleichzeitig auf der Bühne und in der Wolke.

## II. Akt

### 1. Scena di Vulcano

Unmittelbar nach Beendigung des ersten Aktes verwandelte sich das Bühnenbild („si mutarono le Scene")[9]) in eine Berglandschaft auf der Insel Lemnos. Im Hintergrund („nella parte più lontana della Prospettiua")[10]) erhob sich die Schmiede des Vulcanus, eine dunkle Höhle, gefüllt mit Rauch und Instrumenten, wie sie zum Schmieden gebraucht wurden. Hier und dort lagen Rüstungen, zum Teil verrostet, andere halbfertig. Im Zentrum stand der nackte Vulcanus mit einem Hammer in der Rechten und einer Zange in der Linken, umgeben von vielen[11]) Kyklopen, unter denen Steropes, Brontes und Arges[12]) hervorragten. All dies in Nachahmung von Vergil, „Aeneis", Buch VIII, V. 424 ff. Die drei Assistenten waren gleichfalls nackt, hatten nur ein Auge und schlugen im Takt mit Hämmern auf den Amboß, wo sie Pfeile für Jupiter bearbeiteten. Auch Jupiters Adler war zur Hand, der, sobald ein Pfeil fertig war, ihn mit seinen Klauen packte und in den Olymp trug. Vulcanus, ein Gott von bizarrer Schönheit, gab den Kyklopen den Auftrag, einen Schild fertigzustellen, der für einen großen Helden bestimmt sei. Auch das Wappenzeichen gab er an: eine alte Eiche (Rovere!) mit einem jungen Trieb, an dem sechs goldene Äpfel hingen.

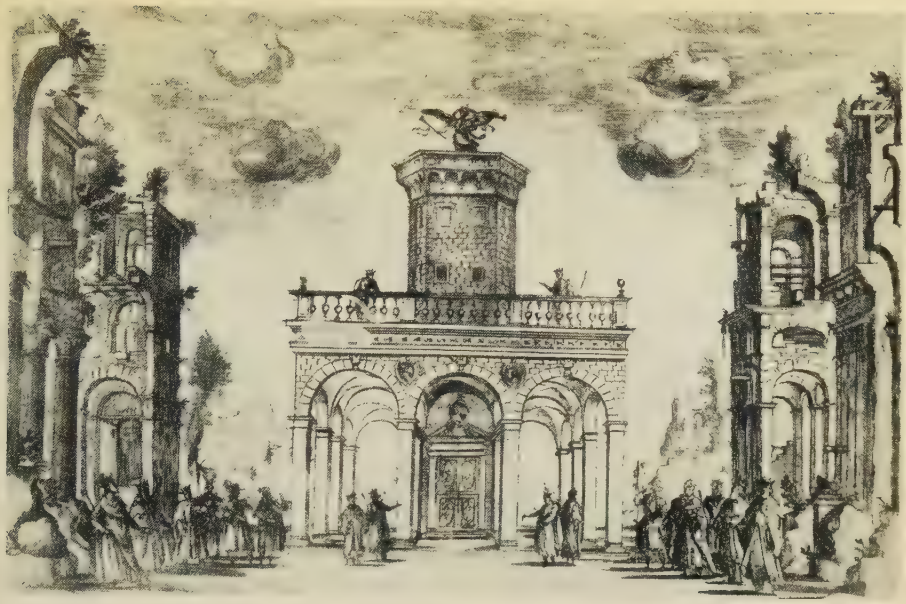
Nun erschien die geflügelte Iris als Botin Jupiters, in Zindel von grüner, weißer, gelber und roter Farbe gekleidet. Sie blieb auf einem höchst naturgetreu wirkenden Regenbogen in halber Höhe stehen und teilte Vulcanus mit, daß er zum Bräutigam der Venus auserkoren sei und sich so schnell wie möglich zur Hochzeit in den Himmel begeben solle. Vulcanus gab seinen Gehilfen den Auftrag, die Grotte zu verschönern, so daß Venus sich darin wohlfühlen könne. Rondinelli berichtete, daß der Gott des Feuers in einem brennenden Globus in den Olymp aufgefahren sei; Coppolas Libretto sah einen feurigen Wagen vor[13]). Ein Chorgesang der Kyklopen beendete die Szene.

### 2. Scena di Parnaso

Die nächste Szene spielte auf dem Parnaß[14]), wo sich Athene zu den fröhlich singenden Musen gesellte. Sie hatte den Medusaschild am Arm und eine Sphinx als Helmzier; in der Rechten trug sie eine Lanze. Die Göttin und die Musen

---

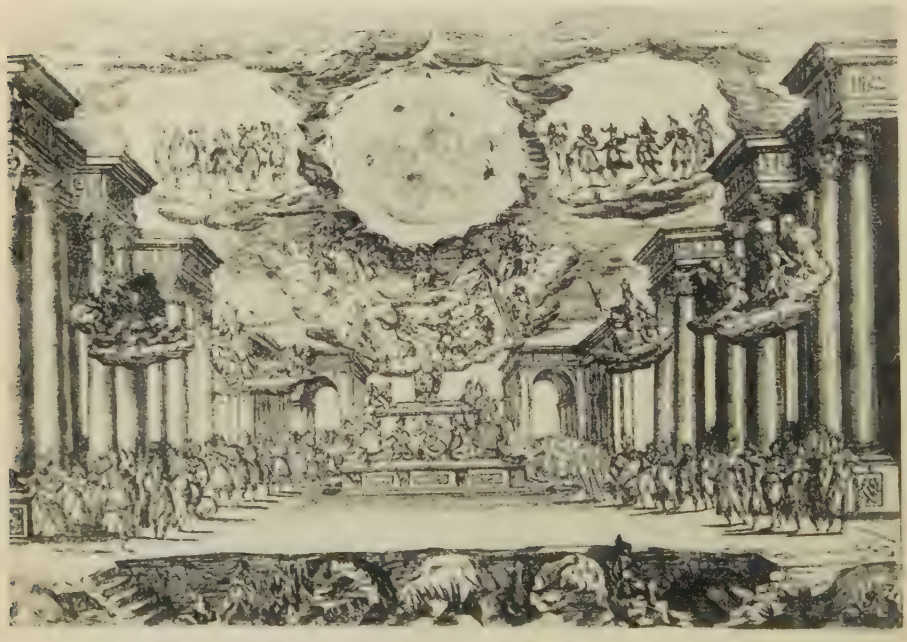
[10]) A. a. O. [9]) A. a. O.
[11]) Coppola spricht im Libretto von 17.
[12]) Rel. S. 15 nennt den dritten Kyklopen Pyracmon.
[13]) Descr. S. 29 spricht von einer „nuuola di fuoco".
[14]) Rel. S. 16: „si muta la Scena."



1. Erstes Intermezzo: „Der Palast des Ruhmes"

2. Viertes Intermezzo: „Amerigo Vespucci"

3. Fünftes Intermezzo: „Die Schmiede des Vulkanus"



4. Sechstes Intermezzo: „Der Tempel des Friedens"

sangen das Lob Toskanas und seiner Kultur. Polyhymnia in Weiß mit einer Krone aus Perlen und Edelsteinen huldigte Cosimo, dem Vater des Vaterlandes. Dann folgte die lorbeerbekränzte Clio im weißen, goldbestickten Samtkleid, ein Buch in der Rechten; ihr Kopfputz war einfach. Hier ist die Ausdeutung des Kostüms: die Geschichte muß die schimmernde Wahrheit erzählen, geschmückt mit dem Gold der Weisheit und ohne die überflüssigen Verzierungen, die man von der Poesie erwarten durfte. Sie sang das Lob von Cosimos Neffen, Lorenzo. Dann kam Urania an die Reihe, in dunkelblauen Goldbrokat gehüllt, einen Sternenkranz als Kopfzier; in der Hand hielt sie einen Himmelsglobus. Sie pries die Päpste aus dem Geschlecht der Medici: Leo X. und Klemens VII., und die militärischen Erfolge Lorenzos, des Herzogs von Urbino und Giovannis delle Bande Nere. Melpomene war die nächste mit ihrem Lob auf Cosimo I. Sie trug ein violettes Samtkleid mit Schleppe und schritt auf Kothurnen. Ihr folgte Erato in fleischfarbenem Silberzindel, die lockigen Haare parfümiert und mit Myrten und Rosen bekränzt. Sie verglich Francesco und Ferdinando I. mit Kastor und Pollux. In goldenen Doppeltaffet (Tabin) gehüllt, die Flöte in der Hand, sang Euterpe einen Hymnus auf Cosimo II. Ferdinando II. war der Held Calliopes: ein Kostüm aus Goldbrokat, goldene Krone, Perlenkollier. Schließlich Thalia auf dem Soccus, mit Efeu bekränzt, in der Hand eine Maske; sie trug ein Kostüm aus „grossagrana" (gros grain = starkes Seidenzeug) und nahm Bezug auf die Heirat Ferdinands II. mit Vittoria, denen sie eine gesegnete Nachkommenschaft wünschte.

Athene ist außer sich über die Zumutung einer Heirat mit Pluto. Merkur, der ihr den Vorschlag überbracht hat, beruhigt sie, und die Musen bestärken sie in dem Entschluß, unvermählt zu bleiben. Mit dem Aufstieg der singenden Musen in den Himmel endete die Szene, die vom Stecher nicht festgehalten wurde.

### 3. Scena Giardino di Venere

Rondinelli berichtet nur, daß sich die Dekoration änderte („si mutò la Scena"). In der anonymen „Descrizione" findet sich der Ausdruck: „Si volta doppo la scena" und im Libretto: „Si volta la Scena." Deutet die Verwendung des Verbums „sich umdrehen" (voltarsi) darauf hin, daß Parigi hier mit Drehprismen gearbeitet hat?

Der Garten der Venus war mit vergoldeten Loggien eingesäumt. In der Mitte des Hintergrundes sprudelte ein Springbrunnen, und eine Platanenallee verlief in die Tiefe. Rondinelli[15]) spricht von einem Garten, der von einer „mura d'oro" umgeben sei. Ein Blick auf Stefano della Bellas Stich zeigt, daß von einer goldenen „Mauer" nicht die Rede sein konnte. Die anonyme „Descrizione" kommt dem Bühnenbild schon näher, wenn sie von „logge", „colonne & architraui indorati" spricht[16]), die die Bühne „in forma di Teatro" umgaben.

Das Kostüm der Venus war aus geblümtem Goldbrokat. Darüber trug sie einen

[15]) Ebd. S. 22.
[16]) Descr. S. 29.

silberbestickten fleischfarbenen Mantel. Das Haar war mit Perlen, Rosen und Myrten geschmückt. In ihrer Gesellschaft befanden sich die drei Grazien in weißem Silberbrokat. Drei Kinder verkörperten den Scherz, das Lachen und das Spiel. Scherz war in Weiß, Spiel in Gelb und Lachen in einem schillernden Kostüm. Auch Adonis durfte nicht fehlen. Er war nach Hirtenart kostümiert: die Hosen und das Wams aus golddurchwirktem dunkelblauem Stoff, die weißen Strümpfe mit Rosen und goldenen Schleifen geschmückt, ein Zobelfell quer über die Brust, der Hut aus grauem Biber, verziert mit einem Diamantenband und weißen Federn. An der Seite trug er einen Degen, der nicht recht zu seiner verweichlichten Erscheinung paßte. Ihn begleiteten sechs Hirten in grüner Gewandung mit weißer Hermelinverbrämung. Venus und ihr Stab sangen das Lob der Liebe. Dann tanzten sechs Amoretten mit sechs Schäfern ein von Agnolo Ricci ersonnenes Ballett. Eine Liebesszene zwischen Venus und Adonis wurde durch das Erscheinen Merkurs unterbrochen. Der Vorschlag, den Vulcanus zu heiraten, wurde von Venus entrüstet zurückgewiesen, und Merkur zog sich diplomatisch wieder zurück. Nun trat Juno in Aktion, in einem von Pfauen gezogenen Wolkenwagen, von dem aus sie den Winden befahl, das Idyll zwischen Venus und Adonis zu stören. Auf dem höchsten Punkt der Bühne zeigten sich vier geflügelte Winde mit geblähten Backen, und unter Donner und Blitz begann es zu regnen und zu hageln. Venus und Adonis flüchteten sich, und die Bühne füllte sich mit Wolken, als der Akt zu Ende ging. Der Stich hält wiederum gleichzeitig zwei sukzessive Situationen fest: das Ballett und das Erscheinen Junos.

## III. Akt

### 1. Scena di Plutone

Der Schauplatz dieser Szene ist nicht genau festgelegt. Rondinelli spricht einfach von einem Dekorationswechsel, wobei sich der Bühnenboden geöffnet habe („si muta la Scena", „s'apre il palco"). Die „Descrizione" erwähnt eine „scena boschereccia". Aus der Versenkung stieg Pluto auf einem feuerschnaubenden schuppigen Drachen, umgeben von Furien, Harpyen, Gorgonen, Polyphem, Geryon und der Chimära. Die Kostüme und Masken waren schreckerregend („spauentose"). Pluto ist wütend, weil Jupiter ihm noch keine Braut zugewiesen hat, und droht, den Olymp mit Krieg zu überziehen. Zwanzig Numi Infernali versprechen ihm ihren Beistand. In diesem Augenblick erfolgt der Auftritt der Parzen, die Pluto beruhigen, den sie wissen lassen, daß ihm Athene zugedacht sei. Beim Aufstieg in den Himmel singen die Parzen einen Hymnus auf die Liebe. Für diese Szene liegt kein Stich vor.

### 2. Scena di Mare

Die Bühne verwandelte sich in eine Seelandschaft auf Zypern. Venus, untröstlich über die bevorstehende Hochzeit mit Vulcanus, findet Ablenkung in Gesellschaft des Kriegsgottes. Kaum hat Mars seinen Abschied genommen, wird

Venus von Cupid getröstet, und gleichzeitig taucht Neptun auf einem von Seepferden gezogenen Wagen aus den Fluten. Der Wagen schien aus Tufstein geformt zu sein und rollte auf silbernen Rädern. Eine leuchtende Perlmuschel bildete den hinteren Abschluß. Die Seepferde durchfurchten schnaubend und „aqua falsa" prustend die Wellen. Neptun mit dem Dreizack und der Fichtenkrone war nackt; Haare und Bart waren mit Algen durchwirkt. Er war in Gesellschaft von Tritonen und Nereiden. In einer Kanzone beklagte er sich über die Kälte Amphitrites, bei der er keine Gegenliebe fand. Von Mitleid erfaßt, gibt Venus dem Cupid den Auftrag, die Nymphe zu erweichen. Sie besteigt mit ihrem Chor den Muschelwagen und versinkt. Nach einem Chorlied der Meereswesen und einer zweiten Kanzone Neptuns erschien Amphitrite auf einem Delphin; sie trug eine Korallenkrone und ein Kostüm aus himmelblauem Doppeltaffet. Sie gesteht dem beglückten Neptun ihre Neigung. Venus und Cupid tauchen wieder aus dem Meer auf, und der Chor der Amoretten singt ein Preislied auf die Schönheit. So weit Rondinellis Beschreibung.

Die anonyme „Descrizione" gibt dem dritten Akt einen anderen Abschluß. Neptun ist über Amphitrites Gefühlswandel dermaßen erfreut, daß er das Meer aus seinen Ufern treten läßt: „Plötzlich öffnete sich der Bühnenboden in der Mitte, und aus gewissen Öffnungen kam ein Meer zum Vorschein, in Farbe und Bewegung so ähnlich dem wirklichen Element, daß es jedermanns Erwartungen übertraf[17])". Neptun und Amphitrite zogen sich auf einen Thron zurück, und 13 Tritonen stiegen aus dem Wasser und tanzten einen neuartigen bizarren Tanz[18]). In der Bühnenmitte erhoben sich zwei Seepferde aus den Fluten, und die Tritonen hüpften über ihre Rücken hinweg ins Wasser. Nach Rondinellis „Relazione" fand diese Szene zu Beginn des fünften Aktes statt. Ein Stich della Bellas hat das Tritonenballett festgehalten.

## IV. Akt

### 1. Scena di Venere

Rondinelli läßt den Akt mit einer Szene zwischen Venus und den Parzen beginnen und folgt darin dem gedruckten Libretto. Die „Descrizione" erwähnt die Szene jedoch nicht, und man dürfte sie gestrichen haben[19]). Durch die Parzen empfing Venus Jupiters Befehl, die von ihrer Mutter sorgsam behütete Proserpina aus ihrem Versteck zu locken, so daß sie bequem von Pluto geraubt werden könne.

---

[17]) Ebd. S. 31: „aprendosi in vn momento mezzo il palco vsci da quelle aperture vn mare tanto simile al vero, e nel colore, e nel moto, che superò l'espettazione d'ognuno."

[18]) A. a. O.: „vn ballo per la novità, e bizzarria marauiglioso." Im Vorwort hatte Coppola darauf hingewiesen, daß der Text für die Aufführung gekürzt wurde.

[19]) Rondinelli läßt den Akt mit einer Meeresszene und den Wasserspielen der Tritonen beginnen, einer Szene also, durch die, der Descr. zufolge, der dritte Akt abgeschlossen wurde.

### 2. Scena d'Inferno

Wir sind im unterirdischen Palast des Pluto, mit seinen flammenden eisernen Mauern. In der Mitte dieses „funesto Teatro" steht Pluto, umgeben von Numi Infernali. Er ist ungeduldig, weil er noch immer ohne Nachricht von Jupiter ist, und fordert seine Geister auf, den Krieg gegen den Himmel vorzubereiten. Die Parzen erscheinen und ermuntern ihn zum Raub der Proserpina. Der Gott ist von der Idee entzückt, besteigt seinen Wagen und singt eine Arie über die Allmacht der Liebe.

### 3. Scena di Proserpina

Nach einem Chor der Unterirdischen verwandelte sich die Dekoration in den Palast der Ceres. Proserpina war in einem Kostüm aus Goldstoff und hatte Lavendelblüten im gelockten Haar. Venus lockte sie aus dem mütterlichen Palast, und Proserpina begann auf der Wiese Blumen zu pflücken. Pluto erschien auf seinem Wolkenwagen und entführte die um Hilfe Schreiende.

### 4. Scena di Cielo

Jupiter inmitten einer Götterversammlung. Er freut sich auf die bevorstehenden Hochzeiten. Alle sind befriedigt, nur nicht Mars. Jupiter arrangiert einen Zweikampf zwischen Mars und Vulcanus und verspricht Venus dem Sieger.

### 5. Scena di Cerere

Bei Rondinelli lesen wir die rätselhafte Bemerkung, daß sich die Dekoration umgedreht habe: „La Scena si volta", aber das Bühnenbild wird nicht beschrieben. Ceres erschien jedenfalls in einem von zwei Drachen gezogenen Wagen. Sie trug ein gelbes mit Silberborte besetztes Samtkleid, war mit Ähren bekränzt und hielt eine brennende Fackel, während sie in einer Arie den Verlust ihrer Tochter beklagte. Wir haben hier also die von Ovid, Metam. V, 438 ff., geschilderte Situation.

### 6. Scena di Vulcano

Dann öffnete sich die Vulkansgrotte, die die Zuschauer schon im zweiten Akt gesehen hatten. Vulcanus läßt sich seine Rüstung reichen und wählt sechs seiner stärksten Männer, die mit ihm den Kampf gegen Mars aufnehmen sollen. Nach einem Kyklopenchor öffnete sich der Himmel an zwei Stellen: auf der einen Seite erschien der Chor der Venus, um Mars zu ermuntern, auf der andern der Chor der Juno, um dem Vulcanus beizustehen. Nun begann der Kampf, der von Pagen des Großherzogs mit realistischen Details ausgeführt wurde. Jeder der zwei streitenden Götter hatte sechs Assistenten. Als der Kampf seinen Höhepunkt erreicht hatte, erschien Merkur (begleitet von Juno und Venus) und gebot dem Kampfe Einhalt. Ein Stich Stefano della Bellas gibt die Kampfszene wieder.

## V. Akt

### 1. Scena d'Inferno[20])

Pluto und Proserpina sitzen auf ihrem Thron. In der Luft erscheinen Ceres und Merkur, der eine Kompromißlösung verkündet: Proserpina wird die eine Hälfte des Jahres in der Unterwelt verbringen, die andere bei ihrer Mutter auf der Erde. Ceres gibt sich damit zufrieden. Hymenaeus erscheint und bringt mit seiner Fackel freundliches Licht in die düstere Unterwelt. Ein Freudentaumel erfaßt die Unterirdischen. Sogar die Sünder haben einen Feiertag: das Geierpaar zerhackt nicht die Leber des Tityos; Sisyphos darf sich einmal vom Steinerollen ausruhen; die Danaiden brauchen nicht Wasser zu schöpfen, und Tantalus ist weder hungrig noch durstig. Die Unterirdischen huldigen ihrer neuen Herrin. Coppolas Libretto sieht ein Ballett von acht Kentauren vor, die aus dem Rachen der Chimaere kriechen, während acht Tanzteufel dem Maul des Cerberus entspringen. Della Bella hat den Grotesktanz im Stich verewigt (allerdings mit Ceres noch immer in der Luft, obschon sie die Bühne längst verlassen hatte).

### 2. Scena di tutto cielo

Nach Beendigung des Kentaurenballettes füllte sich die ganze Bühne mit Wolken („diuenta la scena tutta nuuoli")[21]). Rechts und links erweiterte sich die Bühne durch je einen wolkenbedeckten Seitenflügel („tutto il Cielo veniua a sporgersi innanzi con due grand' ale coperte di nuuoli"). Der anonyme Berichterstatter gibt hier den szenischen Eindruck wieder, den Stefano della Bella in seinem Stich festgehalten hat. Wenn wir seine Darstellung der „Sesta Scena" mit dem Titelkupfer vergleichen, so sehen wir, wie sich die seitliche Erweiterung der Bühne technisch vollzogen hat. Auf dem Titelkupfer ist die zentrale Bühnenöffnung rechts und links durch zwischen Säulen eingesetzte Ornamente (Nischen mit Statuen) abgeschlossen. Auf diesen lateralen Abschlüssen liegt die Draperie auf. Für die Schlußszene hat Parigi nun diese Seitenornamente entfernt. Er hat die Draperie hochgezogen und vom Schnürboden eine Wolkenverkleidung vor den Säulen herabgelassen. Auf diese Weise erzielte er eine dreiteilige Bühne.

Im höchsten Teil des Himmels standen vier leere Thronsessel. Ein Musenchor eröffnete den Akt. Dann erschien Apollo von rechts begleitet von den zwölf Tierkreiszeichen, während Diana von links kam mit zwölf als Sterne gekleideten Nymphen. Die beiden Gruppen trafen sich in der Mitte, dann stiegen Apollo und Diana mit Gefolge auf die untere Bühne herab („oue si rappresentaua la parte più bassa del Cielo")[22]), tauschten die Seiten und nahmen Aufstellung: Diana und die Nymphen zur Linken, Apollo und der Tierkreis zur Rechten. Dann führte Hymenaeus den Chor des Jupiter an. Die Helligkeit nahm zu, als Jupiter von seinem von Adlern gezogenen Wagen auf seinen Thron stieg. Dann begann

[20]) Descr. S. 33.
[21]) Rel. S. 44.
[22]) Ebd. S. 7. Unter den Solisten werden Signore Paola und Settimia Caccini gerühmt (Descr. S. 34).

der Einzug des Chores der Juno, bestehend aus 14 Nymphen. Juno verließ ihren von Pfauen gezogenen Wagen und setzte sich auf ihren Thron. Vulcanus erschien mit Gefolge in seinem Löwenwagen; auch für ihn war ein Thron bereit. Den vierten Thron nahm Venus ein: sie war in einem mit Schwänen bespannten Wagen gekommen.

Jupiter gab nun Befehl zum Gesang und Tanz. Ein Blitz lief quer über die Bühne und gab das Zeichen zum Beginn des Balletts. In der Mitte der Bühne tanzten 24 Kavaliere, und zwar das Gefolge des Apollo und der Diana. In einer höheren Wolkenschichte führten zwei Ritter — Kastor und Pollux — ein Pferdeballett auf. Coppolas Libretto sah außerdem noch einen Amorettentanz auf schwebenden Wolken vor.

Wenden wir uns nochmals zu della Bellas Stich, auf dem die Ballettszene festgehalten ist. Die 24 Kavaliere nehmen die Bühnenmitte ein. Etwas höher schweben die Amoretten auf Wolken. Noch höher sieht man vier Reiter, die Dioskuren mit zwei zusätzlichen Turnierteilnehmern. Auf dem höchsten Punkt die Götterversammlung um die vier Throne herum. Rechts und links auf der Höhe der Amoretten zwei weitere Götterchöre. Auf dem Bühnenboden, in den Seitenflügeln des Triptychons, bilden weitere Tänzer die Buchstaben FO (für Ferdinando) und VA (für Vittoria). Die Pferde, die auf dem Stich auf Wolken zu tanzen scheinen, hatten in Wirklichkeit festen Grund unter den Hufen, nämlich das flache Dach über der Grotte. Über dieses Dach dürfte sich auch der Einzug der Götterchöre vollzogen haben. Das Gefolge Apollos und Dianas mag dann über durch Wolken kaschierte Treppen den Bühnenboden erreicht haben. Die Zuschauer freilich hatten kaum Zeit und Lust, sich über die Lösung der technischen Probleme die Köpfe zu zerbrechen. Sie waren von der Schönheit des Bildes geblendet. Als der Vorhang fiel („restò coperta la Scena") nach einem Schauspiel, das vier Stunden gedauert hatte, konnten sie sich kaum entschließen, den Cortile zu verlassen. Man war in Florenz sehr stolz darauf, daß es nicht nötig gewesen war, ausländische Künstler für die Veranstaltung heranzuziehen. Etwa 150 Sänger hatten mitgewirkt: sie alle hatten ihren Wohnsitz im großherzoglichen Gebiet[23]).

## Turnier-Ballett im Boboli-Garten

Die Hochzeitsfeierlichkeiten fanden ihren Abschluß in einem Turnier-Ballett, das am Abend des 15. Juli im Amphitheater des Boboli-Gartens gegeben wurde. Die Ausstattung des Amphitheaters, der Festwagen und der Maschinen lag in den Händen des Felice Gamberai, der auf diesem Gebiet große Erfahrung hatte. Die Idee für die symbolische Handlung hatte Ferdinando Saracinelli aus Tassos „Befreitem Jerusalem" entlehnt.

Die Ehrengäste saßen auf einer gegen den Palast zu aufgestellten Tribüne. Die übrigen Zuschauer nahmen die Steinbänke des Amphitheaters ein, das durch

---

[23]) Descr. S. 37.

aufgehängte, aus Pechfackeln gebildete Sterne erhellt wurde. Die zentrale Öffnung, die in den eigentlichen Garten führte, hatte Gamberai durch eine „scena boschereccia" kaschiert, durch die die Natur des Gartens malerisch fortgesetzt wurde, ohne daß man beim Lichte der Fackeln erkennen konnte, wo die Natur aufhörte und die Kunst begann.

Ein von vier Elefanten gezogener Wagen brachte Armida in die Arena. Üppig gekleidet und mit Edelsteinen behängt saß sie auf dem höchsten Punkt ihres Wagens. Zwölf berittene Trompeter in Rot und Silber zogen voran. Ihnen folgte ein Troß von hundert Fackelträgern und fünf Reiter zu jeder Seite. Armida fuhr den Platz im Kreise ab und machte vor den Fürsten halt. Sie stieg von ihrem Hochsitz auf einen niederen Punkt des Wagens, von wo aus sie ihre selbstbewußte Ansprache sang. Dann gab sie eine Probe ihrer Zauberkunst. Sie gab ein Zeichen, und daraufhin löste sich der vordere niedrige Teil des Wagens von dem hinteren hohen. Armida saß nun auf dem kleineren Wagen, den die Elefanten durch die Arena zogen. Der hohe Teil des Wagens blieb stehen und verwandelte sich in einen Berg mit drei Höhlen, aus denen eine feuerspeiende Schlange herauskam, die sich vor den Berg spannte und ihn aus der Arena zog. Dann verwandelte sich die „scena boschereccia" in eine Palastfassade. Vom Westen kam der Ritter Eustachio, vom Osten Eberardo mit Gefolgsleuten. Sie huldigten der Zauberin und zeigten dann ihre Geschicklichkeit in einem figurenreichen Pferdeballett. Armida lobte die Tapferkeit der Turnierteilnehmer und lud sie zu sich ins Schloß. Nachdem Armida und die Ritter durch das Tor der Palastfassade verschwunden waren, blieb die Arena einen Augenblick leer. Nun änderte sich der Charakter der Musik, die bisher von Trompeten beherrscht worden war. Man hörte sanftere Töne, und aus dem Westen erschien der Wagen der Keuschen Liebe (Amor Pudico), von sechs weißen Pferden gezogen. Amor Pudico war gekommen, um die edlen Ritter von ihrer Gefangenschaft und Verstrickung in Sinnenlust zu befreien. Nach einer Kanzone auf die keusche Liebe schoß Amor einen feurigen Pfeil gegen das Schloß ab. Im Nu verschwand der Palast, und die Waldungen des Anfangs kehrten zurück, aus denen die befreiten Ritter hervorströmten, um ein von Agniolo Ricci erfundenes Ballett zu tanzen.

# NEUE THEATERKUPFER AUS DER WERKSTATT VON MARTIN ENGELBRECHT

Von Hellmuth Vriesen (München)

*Mit Tafel XI und XII*

Durch einen glücklichen Zugriff des Münchener Porzellan-Restaurators Alois Schmid sind vier unbekannte Kupferstiche aus dem Augsburger Verlage Martin Engelbrechts (17. 9. 1684—17. 1. 1756) für die Forschung gerettet worden. Sie befinden sich im Besitz von Herrn Schmid, dem ich auch an dieser Stelle für die Reproduktionserlaubnis herzlich danken möchte.

Die bei Schott nicht verzeichneten, reizvollen Blätter (s. Abb. 1—4) bilden offensichtlich eine Serie. Der Titel der Serie fehlt, ebenso Zeichner- und Stechername. Die Platten tragen außer Engelbrechts Adresse nur die Ziffern 1—4, Platte 1 außerdem die Serien- oder Verlagsnummer 234. Dafür ist den dargestellten Theaterfiguren der Rollenname beigegeben, oft in fehlerhafter Schreibweise, und jedem Blatt ein zweizeiliger Vers, lateinisch und deutsch. Die Plattengröße beträgt im Durchschnitt 194×297 mm.

In der Blattmitte findet sich jeweils eine kleine Szene oder Staffage, von etwas hölzern wirkenden Rocaillen eingerahmt. Darum und darauf gruppieren sich die erwähnten Theaterfiguren recht anmutig und lebendig, aber ohne jeglichen Handlungszusammenhang. Man kann sie daher nur aufzählen:

Blatt 1 zeigt zwölf Gestalten des Schäferspiels (Delia, Philis (!), Corina, Daphne, Lisette, Astraea, Celadon, Alcander, Damon, Erastus, Silvander und Alcidon), dazu einen Amor und mehrere Schafe und Hunde, in der Bildmitte schließlich ein schäferliches Liebesgeständnis.

Blatt 2 stellt elf Figuren der italienischen Komödie oder ihrer französischen Abwandlung dar (La Corinne, La Donna Julia, Mad.$^{le}$ Columbine, Mad.$^{le}$ Arlequine Mad.$^{le}$ Lucinde, fille de Geronie (!) (vgl. Blatt 3), Il Dottore Scatalon Bolognese, Il Capitaneo (!) Spacento Napolitano, Il (!) Arlequin, Mons.$^{r.}$ Octavio, Le Sieur Pantalon, Le Scaramouche), ferner im Zentrum drei Musikanten am Tische.

Blatt 3 zeigt dreizehn Komödienfiguren (Lisette, Donna Angelica, Le (!) Scapine (weiblich), Lucinde, Donna Petronella, Donna Martina, Lalage, Sieur Anselmo, Sieur Geronte (vgl. Blatt 2), Brigella (!), Le Fameux Crispin, Le Mesetin, Le (!) Arlequin Bergamaseo (!)), dazu in der Blattmitte Scaramouche mit einem andern Herrn bei Tische, bedient von einem Knaben und einem Mädchen.

Tafel XI (Zu Vriesen, Neue Theaterkupfer von Martin Engelbrecht)

1. Zwölf Gestalten des Schäferspiels

2. Elf Figuren der Italienischen Komödie

Die Veröffentlichung erfolgt mit der freundlichen Genehmigung des Eigentümers, der sich alle Rechte vorbehält

3. Dreizehn Komödienfiguren

4. Dreizehn Helden-Figuren

Die Veröffentlichung erfolgt mit der freundlichen Genehmigung des Eigentümers, der sich alle Rechte vorbehält

Blatt 4 bietet Schwierigkeiten. Anscheinend ist die Tragödie gemeint, doch kann es ebensogut der Roman, das Heldenepos, das Volksbuch sein. Wir sehen dreizehn Figuren (Tristrant, Don Quichotte, Seufried, Don Horribilicribrifax, Daradiridatumtarides, Olivier, Hercules, Hector, Achilles, Gofroy, Florentz, Pontus, Dux Ernst) und eine bezeichnete Darstellung „Perseus — Andromeda" in der Blattmitte. Ihre literarische Herkunft wirkt so dunkel wie es sonst nur bei den Gestalten der Commedia dell'arte vorkommt — eine theatralische Herkunft ist schon kaum mehr auszudenken. Hat Engelbrecht wahllos kompiliert oder sind all diese Helden einmal über eine Augsburger Schulbühne geschritten? Diese Frage betrifft natürlich auch Astrée und Celadon (Blatt 1).

Doch handelt es sich bei dieser Serie nach allem wohl um einen Versuch, das Drama oder das Theater oder das ganze Reich der damaligen Dichtung gattungsweise darzustellen, und zwar: als Torheit, als Narrheit darzustellen, wenn man die zugehörigen Verse liest: „. . . hätte man so viele Thorheit von den meisten nicht zu lesen."

Nun wären diese Stiche nach Inhalt und Form schon interessant und amüsant genug, ihnen eine gründlichere Untersuchung zu widmen. Diesem Vorhaben stünde nur im Wege, daß von dem benötigten Vergleichsmaterial noch zu wenig publiziert ist, und daß die Behandlung der „Illustrationen" und „Titelkupfer", die dabei vermutlich auftauchen, überhaupt einige Probleme aufgäbe. Es ließe sich jedenfalls an diesen Stichen besonders gut darstellen, was der Theaterhistoriker aus bildlichen Darstellungen herauslesen darf und was nicht.

Doch ist noch ein Umstand zu erwähnen, der diese Stiche besonders merkwürdig macht.

Die vorliegenden Exemplare sind auf der Rückseite alle mit Bleistiftzeichnungen oder -skizzen bedeckt. Blatt 3 trägt auf der Rückseite eine Empfangsbescheinigung über 12 Modellierhölzer von der Hand des Münchener Porzellanbildners Franz Anton Bustelli, mit dem Datum vom 3. Oktober 1756; des Meisters also, dem u. a. die berühmten 16 „Pantomin-Figuren" der Porzellan-Manufaktur Nymphenburg zu verdanken sind. Alle vier Blätter haben sich offenbar einmal in der Hand dieses Meisters befunden; der schwarze Klecks auf Blatt 4, der sich sinnvoll zwischen Tristrant und Don Quichotte ergossen hat, ist echtes Malergold aus Bustellis Werkstatt.

Der Finder Alois Schmid legte diese Stiche, als er die rückwärtige Beschriftung entdeckt und entziffert hatte, mehreren Porzellankennern zur Begutachtung vor. Professor Günther v. Pechmann hat daraufhin den Stich Nr. 2 abgedruckt in der Neuausgabe seiner „Italienischen Komödie in Porzellan" (Stuttgart, bei Reclam, 1959). Ihm verdanke ich die Bekanntschaft mit den Stichen und ihrem Entdecker.

Für die Porzellanforschung ergeben sich aus dem Fund verschiedene neue Daten; es ist auch eine Arbeit darüber zu erwarten, der ich hier nicht vorgreifen kann und will. Es sei nur festgestellt — was aus der Betrachtung der Stiche selbst hervorgeht — daß die Herkunft der Namen der Nymphenburger „Pantomin-Figuren" in den Werkstattverzeichnissen 1760—1767 nun befriedigend ge-

klärt ist. Sie hatte Friedrich H. Hofmann (Geschichte der bayr. Porz.-Manuf. Nymphenburg, I–III, Leipzig 1921–1922) seinerzeit viel Kopfzerbrechen gemacht. Bustelli hat nicht die Figuren, wohl aber die Namen seiner Figuren (z. T. in der fehlerhaften Schreibung) aus diesen Engelbrechtstichen übernommen.

Auch scheint ein Charakteristikum aller Bustelli-Figuren: der Kontrast der natürlich-lebendigen Menschengestalten zu dem abstrakt-ausdrucksvollen Schnörkelwerk ihrer Postamente, hier schon in nuce vorgebildet. Man hat dies Stilmoment bisher einem Einfluß Johann Esaias Nilsons zugeschrieben, der es mit vollendeter Wirkung verwendet. Doch kommt auch der direkte Einfluß des Theatermalers J. N. Stuber in Betracht, der damals in München auch eine Reihe von Pantomimen oder Harlekinaden ausgestattet hat (vgl. G. Loewenfelder, Die Bühnendekoration am Münchener Hoftheater ... Diss. München 1955).

Aber zurück zu den Stichen selbst! Daß sie keine echten „Aufführungsbilder" im Sinne Max Herrmanns sind, bedarf keiner besonderen Worte, auch wenn irgendwelche Details der Bühnenwirklichkeit nachgebildet sein könnten. Die Stiche sind zumindest anders „gedacht": Jeder präsentiert einen geschlossenen Kreis mehr oder minder „typischer" Figuren, die unter einem bestimmten Begriff zu subsumieren sind und eben diesen Begriff illustrieren sollen. Im Fall der „Tragödie" – oder wie immer der Titel gelautet haben mag – gelingt das nicht richtig. Aber das ist vielleicht nicht so wichtig, weil eine objektive, richtige Darstellung des Dramas oder des Theaters gar nicht beabsichtigt scheint, also auch nicht eine Sammlung der „richtigen" Typen, sondern vielmehr eine moralische Verurteilung dieses Theaters. Zum andern hat der Zeichner seinem hübschen Bildaufbau zuliebe oder aus zeichnerischem Vergnügen auch mehr Figuren benötigt als es „echte" Typen gibt – zumal auf den Blättern der italienischen Komödie, wo die weiblichen Fächer allzu stark besetzt sind. Kam es dem Zeichner aber weniger auf die richtigen Typen an (wie etwa Joullain in seinen Stichen zu Riccoboni, 1730) als auf die „reiche Auswahl", dann liegt die Annahme nahe, wenigstens ein Teil dieser Figuren sei der Wirklichkeit nachgebildet.

Der Zeichner hat aber jedenfalls nach Vorlagen gearbeitet. Ohne besondere Nachsuche konnte ich aus den Beständen des Münchener Theatermuseums eine anonyme „Donna Martina" (III 886) und einen dazugehörigen „Sieur Anshelmo" (III 888) herausgreifen, die den gleichnamigen Personen der vorliegenden Stiche als Vorlage gedient haben. Des weiteren eine anonyme Serie von Komödienfiguren, die Dr. Franz Rapp um 1923/1925 dem Museum vermacht hat (III 146 bis 155). Hier gibt es nur wenig Ähnlichkeiten bildlicher Art (Kostüm der Lalage), aber die Bezeichnungen der dargestellten Personen stimmen überein. Sie lauten in der Rapp-Serie: 1) Signor Pantalon Venetiano, 2) Le Fameux Crispin, 3) Il Capitano Spavento Napolitano, 4) L'Harlequino Bergamasco, 5) Le Mesetin, 6) Le Scaramouche, 7) Il Dottore Scatalon Bolognese, 8) Lalage, 9) Brigella (!), 10) Madem. Harlequine. – Dazu trägt jedes Blatt ein lateinisches Zitat (Horaz, Ovid, Martial usw.)

Schließlich sei noch ein älterer Stich aus dem Verlage Engelbrechts genannt (München, III 5256), „La Princesse d'Elide", bezeichnet „Ierem. Waxmuth inv.

et delineavit", einziges vorhandenes Stück einer Serie, wo „Philis" (mit einem l) zweimal als Schäferin zu sehen ist. Sehr wahrscheinlich lassen sich noch weitere Vorlagen finden. Die Suche nach den wirklichen Urbildern scheint mir eine interessante Aufgabe; sie sollte aber gleich aufs Ganze gerichtet sein und möglichst umfassend angepackt werden. Ebenso eine Untersuchung der Rollennamen.

Obwohl keines der Blätter datiert ist, darf man annehmen, daß unsere Serie die jüngste ist, ihr Urheber also der Nachahmer, Kopist und Kompilator. Die hier als Vorlagen bezeichneten Blätter entsprechen allesamt erheblich älteren Bildtypen. Wenn unsere Stiche 1756, also im Todesjahr Engelbrechts, in Bustellis Hand waren, so heißt das nicht, daß sie „ganz neu" gewesen sein müssen: Was als besonders gut empfunden und benutzt wird, darf schon ein wenig älter sein. Aber sie entsprechen sehr gut der neuen Münchener Geschmacksrichtung, und ich kann mir nicht gut vorstellen, daß sie über das Jahr 1747 zurückgingen.

Der Umstand aber, daß Text- und Bildaussage sich auf diesen Stichen gar nicht richtig decken: daß der Zeichner und Stecher offensichtlich mit Vergnügen bei der Arbeit war, daß er den Figuren auch mehr Leben gegeben hat als in den Vorlagen steckt, ist hier das eigentlich Interessante. Seine Theaterfreude läßt sich deutlich erkennen, seine Abhängigkeit von einem Programm hat ein realistischeres Arbeiten noch verhindert.

# DAS PORTRÄT

## HANS REHFISCH †

Von Hermann Wanderscheck (Berlin)

Die Reihen der führenden Dichter und Dramatiker der theaterberühmten zwanziger Jahre haben sich sehr gelichtet. Bert Brecht ist tot, der mit „Baal" und „Trommeln in der Nacht" begann und die expressionistische Theaterszene gewitterhaft erleuchtete. Ferdinand Bruckner, der große humanistische Autor, folgte ihm, der — wie Brecht — 1933 in die Emigration zu gehen gezwungen war, nachdem er mit „Krankheit der Jugend", „Die Verbrecher" und „Elisabeth von England" im Deutschen Theater in Berlin das Gesicht der Szene verändert hatte. Arnolt Bronnen war der dritte Dramatiker jener „B"-Gruppe, die mit wahrhaft revolutionären Stilmitteln die Berliner Theaterlandschaft um den Gendarmenmarkt umpflügten — mit „Anarchie in Sillian", „Katalaunische Schlacht" und „Die Exzesse" kamen herausfordernde Stücke, die wahre Theaterschlachten auslösten, aus dieser Generation gleicher geistiger und künstlerischer Endziele. Auch Bronnen ist jetzt nicht mehr unter den Lebenden. Ihm folgte Hans Henny Jahnn, der explosive Magier des Theaters, der Außenseiter unter den Expressionisten, für den Jürgen Fehling eine Bresche schlug und dessen Werk-Renaissance jetzt eben zu dämmern beginnt. Bald darauf — im Januar 1960 — starb auch Wilhelm Herzog, Mitautor der „Affaire Dreyfus", der wie Jahnn aus der Emigration nach Deutschland zurückkehrte und einige kulturphilosophische Bücher schrieb.

Jetzt ist auch Hans Rehfisch, einer der aktivsten Dramatiker der zwanziger Jahre, der bis 1933 in Berlin war, drei Jahre in Wien lebte, um dann in London und New York weiter für die Freiheit des Geistes und die schöpferische Individualität des autonom denkenden Künstlers zu kämpfen, in die Ewigkeit eingegangen. Sein Tod kam für seine Freunde völlig überraschend und unerwartet, denn er hatte sich in der Schweiz nach mehrmonatiger Krankheit wieder völlig gekräftigt und letzte Briefe sprachen von neuen, großen Plänen in dieser ungewöhnlich produktiven Schaffenszeit seiner letzten Jahre. Dramatiker und Kämpfer, der er bis in seine letzte Lebensminute war, ist mit ihm ein Schriftsteller mit einer unendlichen Skala von einander widersprechenden Zügen, die nur die dämonische Vielseitigkeit seiner Begabung verdeutlichen, von uns gegangen.

In einem Brief an den Verfasser aus dem Jahre 1953 — als Rehfisch in Hamburg wieder festen Wohnsitz genommen hatte — umriß er die Situation des Bühnenautors — seine eigene Mission — mit folgenden Worten: „In dieser Epoche fortschreitender Technisierung und Rationalisierung sind wir paar Theaterleute die letzte — oder die vorderste — Kohorte des Lieben Gottes, oder des

Geistes, oder ganz einfach des naturverbundenen Lebens. Der scheinbar wirklichkeitsfremde Raum, in dem wir leben, in dem wir wirken, ist in Wahrheit der Platz, von dem aus eine Rehabilitierung des Menschen und seines Schöpfers zu erfolgen hat. Darum ist unser Wahnsinn heilig, unsere Leidenschaft ehrwürdig, unsere Arbeit mit ihren Krämpfen und Wehen von allem Anfang an gesegnet."

Und Rehfischs Werk war immer gesegnet — trotz verlorener und halb gewonnener Theaterschlachten, die ihn nur lehrten, die dramatischen Waffen zu schärfen. Er hörte nie auf, sich für diese „vorderste Kohorte" — für seine dramatischen Freunde von einst, die wieder zurückgekehrt waren, aber auch für jüngere Dramatiker, deren Werke er nicht in abseitigen Studio-Aufführungen untergehen sehen wollte — zu exponieren, wo immer er es in heftigen Rededuellen vermochte. Denn mit berechtigter Sorge sah er die Invasion der neueren ausländischen Dramatik auf den deutschsprachigen Bühnen immer größer werden. Bis in die Mitte dieses Jahrzehnts hat er für eine Gleichberechtigung der deutschsprachigen und ausländischen Autoren im Spielrepertoire gekämpft, um schließlich doch zu resignieren und sich in die Einsamkeit seiner häuslichen Produktionsstätte in München zurückzuziehen. Wir denken an viele Sitzungen zurück, die er als Präsident des Verbandes Deutscher Bühnenschriftsteller leitete und in denen er mit Energie und Kampfentschlossenheit Uraufführungen deutscher Dramatiker an den führenden großen Bühnen verlangte. Und wir erinnern uns mancher Streitgespräche, die er in Hamburg als Präsident der von ihm und Günther Weisenborn begründeten „Akademie der darstellenden Künste" führte und den Theaterintendanten ins Gewissen redete.

Als Hans Rehfisch für das Theater zu schreiben begann, lag der Expressionismus, dem der junge Brecht, der junge Bronnen, der junge Zuckmayer noch huldigten, fast schon in den letzten Zügen. Mit seinen Tragikomödien „Wer weint um Juckenack?" und „Nickel und die 36 Gerechten" kündigte er sich bereits als ein Dramatiker an, der gewillt war, als Mann des Lebens, als Kritiker der Zeit und ihrer Menschen, ihrer Gesellschaft und ihrer Moral, eine Antwort auf die brennenden Fragen nach dem Sinn des Lebens und der Existenz zu geben. Dieser Dramatikertyp ist Rehfisch bis in seine letzten, noch nicht uraufgeführten Bühnenwerke — „Verrat in Rom" und das wichtige Schauspiel um die Atomfragen „Jenseits der Angst" — geblieben. Indem er Menschen aus seiner Zeit gestaltete, sie mit den Problemen der Gegenwart und gesellschaftlichen Form ringen ließ und eine realistische, stark sozial empfundene Atmosphäre auf die Bühne brachte, jeder Übersteigerung ins Symbolische entkleidet — die sogenannten französischen Avantgardisten wie Ionesco und Beckett lehnte er ab —, modernisierte er immer wieder eine Kunstform des Theaters, die wir heute als „überhöhten Realismus" zu bezeichnen pflegen.

Rehfischs Theater war — im ganzen gesehen — immer Ibsen näher als Strindberg, darin lag die große Wirkung seiner Dramatik, die sich in erster Linie mit den Themen der menschlichen Gerechtigkeit auseinandersetzte. Und überall da, wo Rehfisch den Zeitproblemen mit Angriffslust, satirischem Schwung und nicht ohne überlegenen Humor und kluge Ironie zu Leibe rückte, war er auch immer

darauf bedacht, dem Theater zu geben, was das Theater ist. Mit den wachsenden Erfahrungen als Dramatiker gewann er Distanz und blickte in diese Welt nicht nur hinein, sondern auf sie herunter und zeigte auch poetische Überlegenheit, Lächeln und Romantik in der realistischen Schärfe seiner erfolgreichen Milieustücke. Dieser Blick hinter die Kulissen der menschlichen, staatlichen und gesellschaftlichen Ordnung oder Unordnung trieb ihn dazu, Menschen auf die Bühne zu stellen, die sich in Konflikt mit dem Gesetz der Obrigkeit, der Justiz, der Organisation, dem kollektivierten Denken und der Bürokratie befanden und als Märtyrer der Menschheit die Aschenbahn des Daseins verließen.

Vor wenigen Jahren noch begründete er einmal seine dramatische Aufgabe auf der Bühne mit den Worten: „Ich betrachte das Theater nicht als ein Institut über den Wolken, sondern als ein Unternehmen, in das praktisch einzugreifen sich zu jeder Tages- und Nachtstunde lohnt." In einem Brief an den Verfasser hieß es einmal: „Ich kann die entleerte Bühne von heute, die aus lauter abstrakten Personen besteht, nicht in Trümmer legen. Aber wovon soll das Publikum eigentlich satt werden? Wir brauchen wieder echte, vollblütige Menschen auf der Bühne — der Realismus ist noch lange nicht tot, er wird das Theater immer beherrschen, wenn der Stoff, den der Autor zur Debatte stellt, jeden einzelnen im Parkett anpackt, angreift und zur Überlegung über seine Lage hinführt."

Rehfisch ist nie ein großer Freund des epischen Theaters gewesen — eines dramatischen Stils, der belehrt, doziert, Wahrheiten in Songform ans Publikum heranträgt. Aber er hat oft genug die Mission des zeitgenössischen Dramatikers dahingehend unterstrichen, daß er das Problematische der Zeit und ihrer Gesellschaft zur Diskussion stellen müsse. Wie er es von Anfang an getan hat, als er — als junger Richter und Rechtsanwalt in Berlin — seine ersten dramatischen Baustoffe zwischen Prozeßakten und Anklageschriften fand. Als Rehfisch 1923 die feierliche Robe eines Staatsanwaltes auszog, um mit Erwin Piscator das Berliner Zentraltheater zu übernehmen, waren seine Erstlingswerke — „Chauffeur Martin" 1920 in Max Reinhardts Deutschem Theater (Chauffeur Martin empört sich gegen Gott, als er einen Mann überfährt und schuldlos zum Mörder wird) und „Erziehung durch Kolibri" — bereits uraufgeführt.

Mit der Tragikomödie „Wer weint um Juckenack?" riß Rehfisch den Zuschauer in die Diskussion. Daß einer, Juckenack, von der kalten Hand des Todes berührt, spät zu der Erkenntnis kommt, daß ein Leben ohne Liebe nichts ist und, noch einmal erwachend, nach Menschenseelen sucht, die er durch Wohltaten für das Opfer der Tränen bei seinem Tode zu gewinnen vermag, war als dramatische Absicht eine zweckbewußte, illusionslose Beleuchtung des seelenlosen Kapitalismus. Rehfischs Frage bei diesem Stück war schon: „Ist es überhaupt möglich, abgesehen von aller Heuchelei, gut und gerecht zu sein?" In „Nickel und die 36 Gerechten", anknüpfend an die jüdische Legende von den 36 Gerechten, die Gott immer in der Welt wandeln läßt, damit sie nicht zugrunde geht, erhärtete Rehfisch seinen Kampf für eine gerechtere Welt als Dramatiker. Man könnte das Stück eine „Gegenlegende" nennen — die trotzige Scheinheiligkeit,

bis an die Grenze eines religiösen Wahnsinns gesteigert, wird durch die Heiligkeit des Herzens entwaffnet. Nickel, der für einen Verstorbenen als Gerechter einrückt, bekennt: „Niemals habe ich so viel lügen müssen, heimlichtun und mich als echter Lumpenhund aufführen, wie seit dem Tag, da ich ein Gerechter bin!"

Die prominentesten Berliner Schauspieler spielten in seinen Stücken, die bedeutendsten Regisseure inszenierten seine Werke. In der „Libelle" griff Rehfisch das Thema des engstirnigen Kleinbürgers auf, dem plötzlich die Weite der Welt aufgeht. In „Razzia" (1926) arbeitete er den Konflikt Individuum gegen Staat, naives Fühlen gegen abstrakte Gerechtigkeit heraus, „Duell am Lido" — von Rehfisch noch neu bearbeitet — ließ zwei ungleichartige Männer um den Besitz einer der Bürgerlichkeit entrissenen Frau kämpfen und sie ihren eigenen Wert erkennen, im „Frauenarzt" — vor einigen Jahren mit Willy Birgel in der Titelrolle auf großer Tournee — wird die Frage gestellt, ob ein Arzt aus sozialem Mitgefühl eine Abtreibung durchführen darf. Auf historischen Tatsachen und Dokumenten beruhte das mit Wilhelm Herzog geschriebene, sehr erfolgreiche Schauspiel „Affaire Dreyfus", das unter Heinz Dietrich Kenters Regie mit Heinrich George als Zola in Berlin herauskam. „Brest-Litowsk" wurde das „Drama des europäischen Friedens" und in Vorahnung der Hitler-Epoche entstand 1932 „Der Verrat des Hauptmanns Grisel".

Dann kam die Emigration. Unter dem Pseudonym George Turner schrieb Rehfisch in Wien das Schauspiel „Wasser für Canitoga". In London publizierte er die Geschichte der deutschen Widerstandsbewegung in vier Jahrhunderten unter dem Titel „In Tyrannos". Er hielt im „Klub 43", einer Vereinigung deutscher Kulturschaffender und Emigranten, die er selbst mitbegründete, Vorträge und Lesungen ab, um bald nach New York überzusiedeln, wo er in einem ärmlichen Hotel wohnte und den großen Roman „Die Hexen von Paris" schrieb, der 1951 in der Cotta'schen Verlagsbuchhandlung in Stuttgart erschien.

1950 kehrte Rehfisch aus Amerika wieder nach Deutschland zurück und unverändert stellte er in seinen Theaterstücken aktuelle Zeitfragen und Menschenprobleme in den Vordergrund. „Hände weg von Helena!" erschien 1951 in Hamburg, „Lysistrata" kam am Bayrischen Staatsschauspiel in München zur Uraufführung, in Nürnberg wurde „Die eiserne Straße" gespielt, „Von der Reise zurück: Dr. Walters" brachten die Städtischen Bühnen Köln zur Uraufführung. Zu einer lebhaft umstrittenen Premiere wurde das Schauspiel „Der Kassenarzt" im Berliner Schloßparktheater, in dem Rehfisch die seelenlose Verwaltungsmaschinerie der Krankenkassen-Bürokratie anklagte. Unter dem Titel „Strafsache Dr. Helbig" kam das Schauspiel 1956 in Lübeck in einer Neubearbeitung auf die Bühne.

Den größten Erfolg hatte Rehfisch aber — eine geistvolle, romantisch durchwehte, ins Didaktische erhobene Einakter-Trilogie um Moses, Sokrates und Don Quixotte war unter dem Titel „Das Ewig-Weibliche" im Berliner Hebbeltheater in Szene gegangen — mit seinem Schauspiel „Oberst Chabert", das in Hamburg in der prominenten Besetzung mit O. E. Hasse und Hilde Krahl urauf-

geführt wurde. Auf Balzacs bekannte Novelle stofflich zurückgehend, gestaltete Rehfisch das Schicksal des napoleonischen Heimkehrers, der als offiziell Totgesagter nach Paris zurückkommt und seine Frau wiederverheiratet findet, um der auf Lug und Trug aufgebauten Gesellschaft der bourbonischen Restauration — vergeblich — den Kampf anzusagen. Im Verzicht auf Namen und Geld befreit sich der ehrliche Haudegen aus einer Welt der Korruption und Dekadenz, des moralischen Schlamms und der sozialen Ungerechtigkeit. Rehfisch war auf seinen dramatischen Ursprung zurückgekommen: scharfer Gesellschaftskritiker auf der Bühne, Balzacs Figuren psychologisch vertiefend, schlug das nimmermüde Herz für Gerechtigkeit und Recht — und vieles von dem, was sein Oberst Chabert ausstrahlte, kam aus dem durchlittenen Leid und der eigenen Heimkehr.

Schließlich überraschte der Dramatiker, dessen Werke in den zwanziger Jahren Karlheinz Martin, Leopold Jessner, Richard Weichert, Erich Ziegel und Ernst Legal inszenierten, deren Hauptrollen Rudolf Forster, Fritz Kortner, Paul Wegener, Heinrich George, Walter Franck, Friedrich Kayssler und Viktor de Kowa spielten, mit einem zweiten epischen Werk, dem Roman „Lysistratas Hochzeit" (im Kurt-Desch-Verlag, München), nachdem in den letzten Jahren noch die Bühnenmanuskripte „Apostel der Hexen", „Dr. Semmelweis" und „Bumerang" entstanden waren.

Diesem Roman gebührt hohe Anerkennung — nicht nur, weil er Rehfischs aggressives Moralistentum in der satirisch-ironischen Dialektik auf dem Höhepunkt zeigt, sondern weil er für eine vom Krieg befreite Welt die aristophanische Story von der Bravourleistung der Griechin Lysistrata neu — aus der Perspektive der Gegenwart — versinnbildlicht. Auch in diesem zweiten, sprachlich vollendeten Roman wird Rehfischs Berufung offenbar: den lebendigen Problemen der Zeit im dramatischen und epischen Bild nachzuspüren und für eine höhere, hellere und gerechtere Welt, die im Frieden lebt, zu kämpfen. Unnachsichtig war und blieb er gegen Diktatoren, gegen falsche Propheten, gegen alle Bedroher der Humanität.

Hat der nie bequeme, es seinen Freunden oft schwermachende, ebenso lieben- wie hassenkönnende Dichter sich und sein Lebenswerk erfüllen können? Er zog aus, um — Anouilh würde sagen — die „Würmer" der Zeit auszurotten, er zog gegen Mutlosigkeit und Scheuklappen, gegen Intoleranz und geistige Unfreiheit zu Felde und fand vitale und starke dramatische Symbole für seinen Kampf. Sein Schaffen, vielseitig und immer den gefährlichen Lethargien der Zeit auf der Spur, um sie zu entlarven und vor politisch Uniformierten zu warnen, zeigt die Geschlossenheit einer unantastbaren Gesinnung, einer klaren, künstlerischen Disziplin. Sein Werk ist erfüllt und — was er in der tragischen Stunde seines Weggangs nicht mehr erleben durfte — die Gesamtausgabe seiner Dramen ist in Vorbereitung. Sein aufopfernder Verleger, Kurt Desch, wird sie uns in die Hand drücken.

# INSTITUTE / KONGRESSE / AUSSTELLUNGEN

## DAS NEUE THEATERMUSEUM IN AMSTERDAM

Von Heinz Kindermann (Wien)

Nach vieljähriger aufopferungsvoller Vorbereitung konnte die „Vereniging Het Toneel-Museum" in Amsterdam ein Niederländisches Theatermuseum eröffnen. Prof. Dr. Fr. W. S. van Thienen, der Präsident dieser Vereinigung, und Joh. M. Coffeng, ihr Sekretär, haben gleichermaßen Anteil an der Riesenarbeit, die dem festlichen Tag der Eröffnung voranging. Die Bestände wurden schon seit mehr als dreißig Jahren gesammelt, gesichtet, katalogisiert und museumsmäßig bearbeitet. Aber wieviel fehlte noch bis zur Erwerbung eines geeigneten Gebäudes. Das jedoch ist nun in geradezu idealer Form gewonnen. Es konnte ein herrlich an der repräsentativen, für Amsterdam so charakteristischen Herengracht gelegenes Patrizierhaus erworben werden, das in seinem ganzen Gepräge typisch niederländisches Wesen verkörpert. Dieser Bau aus dem 18. Jahrhundert mit seinen Stuckdecken und seinen prunkvollen Türornamenten (in lila und gold bemalte Holzportale) gibt einen Rahmen ab, der selbst schon ein Kultursymbol hohen Ranges ist.

Die Schätze aber, die dann in zwei Stockwerken am Besucher vorbeiziehen, spiegeln wahrhaftig die stolze Theatertradition Hollands von den Rederijkern bis zum heutigen Tag. Und neben vielem bisher schon Bekannten kann man da Entdeckungen über Entdeckungen machen. Jedes Zeitalter seit dem 16. Jahrhundert ist mit erlesenen Szenenbildern, Rollenbildern und Theaterinnenansichten vertreten. Es wäre undenkbar, hier Einzelheiten herauszuheben, weil die Aufzählung entweder zu umfangreich oder die Auswahl notwendig ungerecht ausfiele. Aber ein Objekt soll doch herausgehoben werden, weil es in seiner Weise einzigartig für Europa ist.

Wir wissen aus der englischen Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts, daß dort von einzelnen berühmten Bühnenbildnern Modellbühnen gebaut wurden, die auch mit dem ganzen technischen Apparat der Bühnenmaschinerie und mit allen Beleuchtungseffekten der Zeit ausgestattet waren. Aber keine dieser englischen Modellbühnen ist in natura erhalten. Die Holländer aber sind im glücklichen Besitz solch einer Modellbühne vom Ende des 18. und Beginn des 19. Jahrhunderts. Sie stammt von Pieter Barbiers (1778—1842) und F. J. Pfeiffer jun. (1778—1835). Inmitten des „Weißen Saals" wurde sie im neuen Amsterdamer Theatermuseum montiert. Man kann sie in Bewegung sehen. Man kann auf ihr zeigen, wie damals Prospekte und Kulissen ausgewechselt wurden. Man kann alle Bühnenmaschinerien und Beleuchtungsveränderungen so erproben, wie sie damals Verwendung fanden. Aber auch die Kostümfigurinen sind vorhanden, weil man Form und Farbe der Kostüme im Zusammenhang mit der Gestaltung der Dekorationen vorweg im verkleinerten Maßstab abstimmen und beobachten wollte, bevor die endgültigen Werkstättenaufträge erteilt wurden.

Für nicht weniger als 30 Stücke besitzen die Holländer die Dekorationen, Einrichtungen und Kostümfigurinen dieser Modellbühne. Wahrhaftig eine einzigartige theatergeschichtliche Kostbarkeit.

Man kann unseren holländischen Kollegen zu ihrem neuen Theatermuseum nur herzlichst Glück wünschen. Und man möchte hoffen, daß dieses neue Denkmal europäischer Theatertradition weit über Holland hinaus dankbare Besucher und die Anerkennung finde, die dieses von wenigen errichtete Museumswerk verdient.

# WIENER THEATERWISSENSCHAFTLICHE DISSERTATIONEN 1956—1959

Im nachfolgenden werden diejenigen Dissertationen nach dem Alphabet des Verfassers verzeichnet, die in den Jahren 1956 bis 1959 am Theaterwissenschaftlichen Institut der Wiener Universität gearbeitet und an der Philosophischen Fakultät der Wiener Universität approbiert wurden:

Bletschacher, Richard Max Joseph, Die Einflüsse der Existenzphilosophie auf die französische Dramatik der Gegenwart. — Wien 1958. 193 Bl. (MS).

Brix, Roswitha, Die Lebenserinnerungen österreichischer Schauspieler und ihr Quellenwert. — Wien 1958. 186 Bl. (MS).

Chalaupka, Christine, Franz Dingelstedt als Regisseur. Von der szenischen Stimmungsmalerei zum Gesamtkunstwerk. — Wien 1958 (MS). Textband: 269, X Bl., Bildband XX Bl., 174 Taf., 2 Bl. Noten.

Drozd, Kurt Wolfgang, Schul- und Ordenstheater am Kollegium S. J. Klagenfurt (1604—1773). Ein Beitrag zur Topographie und Komponentenforschung des europäischen Jesuitentheaters. — Wien 1957. 1 Faks., X, 289 Bl., Bl. 290—450, XXIII (MS).

Dumser, Ingfriede, Lothar Müthel und das Burgtheater. (Mit Abb.) — Wien 1959. (MS). Textband: 149 + 50 Bl., Bildband 20 Bl.

Färber, Otto, Die illusionsauflösenden Tendenzen im dramaturgischen Programm des Expressionismus. — Wien 1958. 180 Bl. (MS).

Fiechter, Elisabeth, Die Gebärde im Sturm- und Drang-Theater. (Mit Abb.) — Wien 1958. 234 Bl. (MS).

Funk, Eva, E. T. A. Hoffmann und das Theater. — Wien 1957. 123 Bl. (MS).

Gessler, Elisabeth, Rachel und das Echo ihrer Gastspielreisen in Europa. (Mit Portr.) — Wien 1958. 219 Bl. (MS).

Kamm, Otto, Oskar Kokoschka und das Theater. (Mit Abb.) — Wien 1958. 131 Bl. (MS).

Kissner, Susanna, Gottlieb Stephanie der Jüngere. Schauspieler, Dramaturg und Dramatiker. — Wien 1957. 218 Bl. (MS).

Kittler, Robert, Rosa Albach-Retty. Ein Leben für das Theater. — Wien 1958. 166 Bl. (MS).

Kitzwegerer, Liselotte, Alfred Roller als Bühnenbildner. — Wien 1959. 209 Bl. (MS).

Krien, Gisela, Der Ausdruck der antiken Theatermasken. — Wien 1956 (MS). 2 Textbde. 508, LVII Bl., 3 Bildbde. 242 Bl., 1 Abbildungskatalog CXXX Bl.

Lorenz, Gottfried Alexander, Die antike Tragödie im Spielplan des Burgtheaters. (Mit Abb.) — Wien 1959. IX, 259 Bl. (MS).

Matiasek, Helmut, Die Komik des Clowns. — Wien 1958. 164 Bl. (MS).

Mayr, Hans, Die Estherdramen, ihre dramaturgische Entwicklung und ihre Bühnengeschichte von der Renaissance bis zur Gegenwart. — Wien 1958. 298 Bl. (MS).

Mertz, Peter, Das Bühnenbild der Zwanzigerjahre unseres Jahrhunderts im deutschen Sprachraum (Typologische Untersuchung). — Wien 1959. 176 Bl. (MS).

Mihelic, Dagmar, Paul Hartmann. (Mit Abb.) — Wien 1959. 266 Bl. (MS).

Nankivell, Anne Ray Maria, Oscar Wilde auf dem Wiener Theater. (Mit Abb.) — Wien 1959. 272 Bl. (MS).

Pablé, Elisabeth, Wildgans auf den Wiener Bühnen. — Wien 1956. 227 Bl., 4 PL. gef. (MS).

Rindauer, Gerhart, Das Problem des Tragischen in Grillparzers Studien zur Dramaturgie. — Wien 1956. III, 173 Bl. (MS).

Schmidsberger, Peter, Alfred Freiherr von Berger. Tradition und Moderne. — Wien 1959. 123 Bl. (MS).

Schmidt, Axel, Das dramatische Werk des spanischen Dichters Federico Garcia Lorca und seine Darstellung auf der Bühne, erläutert an deutschen und österreichischen Theateraufführungen. — Wien 1959. 167 Bl. (MS).
Schöndorfer, Christiana, Lustspiele am Burgtheater im Wiener Kongreß. — Wien 1956. 189 Bl. (MS).
Seiler, Alexander, Idee und Erscheinung des Dramas bei Jean Giraudoux. — Wien 1957. 128 Bl. (MS).
Stanzl, Eva (geb. Gruber), Das Ballett in der bildenden Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts. — Wien 1958 (MS). Textband: III, 168 Bl., Bildband: XXIX Bl. Abb., 144 Bl.
Steiner, Liselotte, Johanna Sacco. Eine Monographie. — Wien 1958. 114 Bl. (MS).
Stöger, Alfred, Theodor Döring. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Theaters im 19. Jahrhundert. — Wien 1956. 180 Bl. (MS).
Strössenreuther, Ingeborg, Gustav Waldau. (Mit Abb.) — Wien 1959. 147 Bl. (MS).
Wagner, Friedrich, Herbert Waniek als Regisseur. — Wien 1959. III, 217 Bl. (MS).
Wildbolz, Andreas, Analyse und Interpretation der Zeitstruktur im modernen Theaterstück. — Wien 1956. 128 Bl. (MS).

## JAHRBÜCHER DER GESELLSCHAFT FÜR WIENER THEATERFORSCHUNG

*Jahrbuch 1951/52. — Wien 1955.* Hadamowsky, Franz, Barocktheater am Wiener Kaiserhof. Mit einem Spielplan (1625—1740). Seiten 7—117. — Gugitz, Gustav, Die Marionettenspielerfamilie Hofmann. Ein Beitrag zur Wiener Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts. Seiten 118—131. — Rommel, Otto, Unbekannte Couplets von Nestroy. Seiten 132—146. — Aus den Erinnerungen des Burgtheaterdirektors Albert Heine (1918—1921). Seiten 147—169. — Schwarz, Helmuth H., Wiener Theater in Stock und Keller. Seiten 170—190. — Gugitz, Gustav, Bibliographie, Seiten 191—207. — Eisner, Doris, Die Theater in Wien im Spieljahr 1951/52.

*Jahrbuch 1952/1953 (VIII) — Wien 1957.* Adel, Kurt, Die Dramen des P. Johann Baptist Adolph S. J. Seiten 5—89. — Das Theater in Wien im Spieljahr 1952/1953. Zusammengestellt von Dr. Doris Eisner. Seiten 90—136.

*Jahrbuch 1953/1954 (IX) — Wien 1958.* Kunz, Harald, Höfisches Theater in Wien zur Zeit der Maria Theresia. Seiten 3—113. — Gugitz, Gustav, Die Totenprotokolle der Stadt Wien als Quelle zur Wiener Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts. Seiten 114—145. — Das Theater in Wien im Spieljahr 1953/1954. Zusammengestellt von Dr. Doris Eisner. Seiten 146—190.

*Jahrbuch 1954/1955 (X) — Wien 1958.* Pablé, Elisabeth, Anton Wildgans und das Wiener Theater. Seiten 3—68. — Gugitz, Gustav, Regesten zur Geschichte des mechanischen Theaters in Wien und Niederösterreich. Seiten 69—79. — Das Theater in Wien im Spieljahr 1954/1955. Zusammengestellt von Dr. Doris Eisner, Seiten 80—130.

*Jahrbuch (Band XI) — Wien 1959.* Hadamowsky, Franz, Das Spieljahr 1753/1754 des Theaters nächst dem Kärntnerthor und des Theates nächst der K. k. Burg. Seiten 3—21. — Steiner, Liselotte, Johann Sacco. Eine Monographie. Seiten 22—71. — Mansfeld, Herbert A., Wiener Theaterleute auf Wanderschaft. Seiten 72—172. — Tompuri, Elly, Josef Kainz auf der Probe. Seiten 173—175. — Geyling, Remigius, Das künstlerische Lichtbild auf der Bühne. Seiten 176—182. — Kramer, Leopold, Kleine Autobiographie. Seiten 182—183.

# SCHATZTRUHE

## MEDIZINISCHE WEISHEITEN DES 18. JAHRHUNDERTS

Mitgeteilt von Margret Dietrich (Wien) *)

*(Aus: Vermischte Schriften von Franz May, der Weltweisheit und Arzneywissenschaft, Doktor, Kurfürstlich Pfälzischer Hof=Medikus und ordentlicher öffentlicher Profes= sor der Arzneykunde zu Heidelberg, Mannheim 1786.)*

### 4. Brief. Von dem Einfluß der Komödien auf die Gesundheit arbeitender Staats= bürger.

Sie lachten, mein Bester! über die in meinem letzten Brief beschriebenen Wir= kungen der Magensäure? Lachen Sie immer, mein Freund! lachen Sie von ganzem Herzen. Die Erschütterungen des Zwerchfelles, der Bauchmuskeln, und des ganzen Luftkastens sind gar heilsam für jene, welche, wie Sie, für das Wohl des Staates und ihrer Mitbürger sehr wenige Schuhe zerreisen, und durch vieles Sizen und Nach= denken Verstopfungen im Unterleibe anpflanzen. Wer weis, ob nicht jene öffentliche Betrüger, jene Marktschreier, welche auf den Jahrmärkten ihre gelehrten Bühnen mit Erlaubnis eines wohlweisen Stadtrathes aufrichteten, mehr mit dem proßirlichen Hanswurste, als mit ihren Würgpillen kurirten? Der gaffende Bauer und der neugierige Bürger sperten mit grosen Augen das weite Maul auf; und da die wizige Zote des launigten Hannswurstes mit salzburgischem Hochdeutsch geschmücket, über die Scheidel der aufmerksamen Zuschauer hin flatterte; so ertönte ein allgemeines erschütterndes Gelächter, welches, da es den trägen Wampen, der bei manchem aufgebläheten Zuschauer krampfthaft zusammengezogen war, erschütterte, die schwil= lende Luft in den Därmen zertheilte, und den Kreislauf des Geblüts im Unterleibe in schnellere Bewegung setzte.

Wie sehr würde in Italien unter dem gemeinen Pöbel die Schwermuth und schwarze Galle durch die glühende Sommerluft anwachsen, wenn nicht die Menge und Ab= wechslungen der Gauckler und Lustspieler, der privilegirten Spaßmacher und herum irrenden Tonkünstler die Nerven mit angenehmen Erschütterungen reizten, und die Anlage zur Schwermuth in der Brut erstickten. Ich kann es aus eben diesem Grunde jenen Verbesserern der deutschen Schaubühne niemal verzeihen, daß sie den bund= schekigten Hanswurst[1]) gänzlich ausmärzten; man hätte dem ehrlichen Pursche die Zunge gleichwohl ein wenig schaben, und die Zähne mit einer guten Sittenfeil aus= bessern können; aber ihn abschaffen, und dadurch den schwermüthigen Zuschauer eine Gelegenheit nehmen, von Herzen lachen zu können, das war kein seliger Ge= danke für die Gesundheit der Bürger.

In meinen Augen ist jener Schauspieler ein großer Arzt, welcher die Fähigkeit hat, eine launige Rolle so aufzutischen, daß der auch noch so kalte, noch so schwer= müthige Zuschauer unvermerkt zum gedeilichen Lachen gereizet wird. Die Trauer= spiele, welche dem empfindsamen Bürger, besonders den reizbaren Schönen, warme

*) Für den freundlichen Hinweis auf die zitierte Publikation dankt die Redaktion Frau Univ.=Dozent Erna Lesky (Wien).

[1]) Freilich müste der Hanswurst keine Unflätereien auf das gesittete Publikum hin speien, wie jener in dem ekelhaften schändlichen Marionettentheater.

Thränen abfänden, sind der Gesundheit öfters nachtheilig; weil sie mit unangenehmen Krämpfen[2]) auf fühlende Selen wirken; da hingegen die launigten Einfälle eines Lustspielverfassers, welche ein launigter, munterer Bei[3]) ungelähmt hervorbringt, durch das Lachen den Nerven der Zuschauer gedeiliche Erschütterungen beibringen, und die Bilder eines nagenden Verdrusses auf einige selige Stunden aus der Einbildungskraft verdrängen ...

## 18. Brief. Von den Krankheiten der Schauspieler, und der Schwierigkeit, dieselbe zu behandeln.

So eben, mein Bester! komme ich voll Wehmuth von der Bühne, wo die innersten Falten des leidenschaftlichen Menschenherzes zur Besserung der Sitten, zum Vergnügen und Erbauung meiner Mitbürger wöchentlich dreimal zergliedert werden. Man stellte das schauerliche Meisterstück, die Räuber, vor, ein Stück, mein Freund! wobei das Menschenblut erfrieren, und die Nerven, sowohl beim Schauspieler als Zuschauer, erstarren müssen, wenn ihre Urahnen nicht von Pantoffelholz gewesen sind. Nicht als bloser Zuschauer stand ich da, der nur zum Zeitvertreibe die Schaubühne besucht, und manchesmal je nachdem die Witterung ist, unbarmherzig tadelt, oder sinnlos klatschet; als Arzt machte ich medizinische Betrachtungen über das Schicksal der Schauspieler, über die vorbereitenden Ursachen ihrer unvermeidlichen Krankheiten, über die Schwierigkeiten, dieselben zu heilen, über die nothwendige aber unglückliche Empfindsamkeit ihrer Nerven, über die Gefahren, welchen der gefühlvolle Schauspieler unmöglich ausweichen kann, über das auf die Nerven heftig wirkende Gewühl abwechselnder Leidenschaften, und in diesem Augenblicke, wo sich alle diese Bilder in meine Einbildung hindrängten, fühlte ich Hochachtung und Mitleiden für diese Gattung Nervenmartirer, welche zu unserer Unterhaltung, zu unserm Besten, sehr wohlfeile Schlachtopfer ihrer Kunst, und unsers Vergnügens werden.

Hier ist freilich die Rede nicht von jenen Schauspielern, welche der Zauberton des Orpheus, ohngeachtet ihrer Nerven und Muskeln, niemal hätte tanzen machen können, welche als gefühllose Strohmänner die Ermahnungs- und Strafpredigt des Prinzen Hamlets verdienen; von jenen Schauspielern rede ich, welche durch die lebhafte Vorstellung, durch den natürlichsten Ausdruck der Leidenschaften wie ein elektrischer Funken in das Gefühl der Zuschauer hinblizen, und ihr ganzes Nervengebäude zur Mitleidenschaft erschüttern. Diese Kraft des Spiels, mein Bester! nagt an den Nerven, an der Gesundheit des Schauspielers, und legt den Grund zu verschiedenen sehr wunderbaren Zufällen. Betrachtet man, nebst diesem, die ewige Anstrengung des Gedächtnisses, die Gefahren des Schminkens, die Verkältungen im Winter, die Erhizungen im Sommer, überdenket man die gewohnheitliche Leichtigkeit, mit welcher der Schauspieler durch das Spiel selbst vorbereitet, auch ausser der Bühne, bei der geringsten Gelegenheit, von allen Gattungen Leidenschaften kan überraschet werden, so entdecken sich von selbst die Quellen ihrer unbändigen Krankheiten, und man hat hinreichenden Stoff, gute Schauspieler hoch zu schäzen, und dieselben als Leibeigene unsers Vergnügens zu bedauren.

... So bald der Schauspieler die Mitleidenschaft der Nerven des Zuschauers fortreißt, so waren seine eigene Nervenfasern in dem Augenblicke der Ueberraschung in derselbigen Stimmung, welche von der abgemalten Leidenschaft unzertrennlich ist. Wie oft war ich ein ungetäuschter Zeuge, daß dem Herzog Albert, dem Kaspar Thoringer, der fortgeschlepten mißhandelten Agnes Bernauerin, der wüthenden

[2]) Von dem Eindrucke des Schicksales der Emilia Galotti habe ich bei einer schönen empfindsamen Seele einen 2 Tage anhaltenden Schluchser bemerket. Herr Leßing! Herr Leßing! wie mächtig wirket ihre Kunst auf das Herz und das Zwergfell schöner Seelen?

[3]) Schauspieler am Mannheimer Nationaltheater.

Medea, der verzweiflenden Ariadne auf Naxos das Herz im Leibe zitterte, der Puls tobte, alle Glieder des Leibes schwankten, nachdem sie bei lebhaften Auftritten der Natur allen täuschenden Zauber geplündert hatten. So wirket fühlende Verstellung. Kalte Verstellung des Schauspielers läßt den Puls in ruhigen Schwingungen, sträubet niemals die Haare des Scheidels, macht die Oberfläche des Körpers niemals höckericht, läßt dem Auge seine Thränen, dem Zerchfell das Schluchzen, hat hingegen die mächtige Wirkung auf den Zuschauer, ihn so recht aus der Tiefe der Brusthöhle gähnen zu machen. Solche eiskalte unempfindsame Schauspieler können freilich bei ihrem Brodschweiß so kugelrund, so gesund bleiben, als wenn jeder unter ihnen sechs Präbenden jährlich zu verschmausen hätte. Oft, sehr oft erstaune ich, daß nicht auf der Stelle bei unsern meisterlichen Schauspielern das Blut aus dem Halse stüzet, und schreckende Entkräftungen nachfolgen, wenn ihre Meisterspiele wie ein Donner einherstürzen, jeden Zuschauer in voller Täuschung überraschen, und sich wie eine elektrische Flasche mit sprüzenden Funken entladen.

Ich will Ihnen, mein Bester! wenn Sie Laune haben, mich anzuhören, einige Erfahrungen und Bemerkungen über die Krankheiten der Schauspieler mittheilen ...

... Die Schauspieler sind meistens so gute, so empfindsame Geschöpfe, sie sind Ärzte der Sitten, Mitarbeiter an Bildung des Menschenherzens und der Tugend, sie sind Geiseln der Lasterhaften, folgsam nüzliche Mitbürger des Staats, unendlich nüzlicher, als mancher Sittenprediger, bei dem die eine Hälfte der auferbaulichen Zuhörer gähnet, die andere schnarchet. Wir wollen die Leiden ihres Standes durch guten Rath erleichtern ...

Mehrmalen habe ich bei den Krankheiten empfindsamer Schauspieler wahrgenommen, daß ihre Nerven empfindlicher sind, als jene des zärtlichsten Frauenzimmers. In Wahrheit es wäre eine betrübte Belustigung für die Liebhaber der Bühne, wenn die Schauspieler Kutschers- und Holzhackersnerven hätten. Wie auferbaulich würde in diesem Falle der erste Liebhaber, der empfindsame Vatter, die zärtliche Geliebte ihre Rolle auftischen, daß man vor Vergnügen die Mundsperre bekommen mögte. Aber eben diese auserordentliche, guten Schauspielern so eigene, Empfindlichkeit der Nerven, ist der mächtige Feind, wider welchen der Arzt in ihren Krankheiten zu kämpfen hat. Sie wissen, mein Freund! daß die Nerven überhaupt die Werkzeuge sind, wodurch die Natur in Krankheiten zur Zeit der Gährung Lärmen schlägt, aber auch schädliche Theile durch heilsame Ausleerungen aus der Blutmasse ausleeret, und eben dadurch die sanften Schwingungen des Herzens und der Pulsadern wieder herstellet. So nothwendig die Empfindlichkeit der Nerven zu diesem Geschäfte ist, so schädlich ist die Ueberspannung derselben, wodurch leicht krämpfichte Zusammenschnürungen, und dadurch Unterdrückung heilsamer Ausleerungen entstehen können ...

Denkende Köpfe haben beinahe immer einen schlechten Magen und murrende Luftbäuche, daher sind scharf studierende Staatsmänner und Gerechtigkeitspriester, Naturforscher, Mathematiker, unermüdete Rechner und Schaubühnenmeister gemeiniglich seufzende Schwermüthlinge, und ergiebige Kundschaften für Aerzte und Arzneihändler. Hier muß ich erinnern, daß der Gebrauch der Ruhewochen bei Gerichtshöfen für die Gesundheit dieser Staatssklaven so nöthig als nüzlich sei, um den erschöpften Geist, durch Entfernung von Kopfarbeit, und den geschwächten Leib, durch Bewegung, durch erquickende Landluft, durch Jagen zu stärken, und zu künftigen Geistesarbeiten wieder geschickt zu machen. Bei der Betrachtung dieser so vernünftigen Anordnung, wünschte ich, aus guten Gründen, daß man eben so gerecht, eben so menschlich gegen die Sklaven unsers Vergnügens, gegen die Schauspieler gesinnet seyn mögte; ihre Arbeit, besonders die ewige Anstrengung des Gedächtnisses, ist eben so entkräftend für den Geist, als das Aktendreschen und Urtheilschmieden für den Staatsmann; darin sind Schauspieler noch unglücklicher als die übrigen Seelentaglöhner, weil nicht ihre Laune den Tag und die Gattung des Schauspiels, sondern der Tag und die Gattung des Schauspiels ihre Laune bestimmt. Mit

einem halbgesunden Körper, mit niedergeschlagenem grämigen Herzen bei traurigem Regenwetter den Junker Ackerland, den süsen Liebhaber auskramen, ist härter als holzhacken, mein Freund! ...

Wenn je die Tugend der Enthaltsamkeit einem Jünglinge nöthig ist, so ist es gewiß der Schauspieler, der sie am nöthigsten bedarf, wenn er mit Männerkraft als Schauspieler, sich Ruhm und Beifall erwerben will. Heimliche Sünden sind zehrendes Gift für Musensöhne! ...

Eingesunkene Augen, blasse Farbe, schlaffe Muskeln, schwacher Magen, Erschöpfungen der Seelen- und Leibeskräfte sind ohnehin das traurige Berufserbtheil guter Schauspieler, kommen noch die Tändeleien mit herzigen Pantoffelpüpgen hinzu, o so mag der Wollüstling ambosen und den Apotheker mit seinen stärkenden Büchsen fressen, der Arzt wird doch mit all seiner Zauberkraft, mit all seiner Mühe dem Todengräber seine Meisterkur verzollen ... Traurig ist es bei dieser Betrachtung für junge glühende Schauspieler, daß oft das Spiel selbst ihre Leidenschaft elektrisiret, und die mächtige Anlage zu Ausschweifungen zubereitet ...

Ruhe ist der Seele bei ihren Beschäftigungen eben so nöthig, als dem Körper bei den seinigen. Die Ruhetage der Schauspieler sind Beschäftigung und Anstrengung des Gedächtnisses. Das Auswendiglernen der Kinder ist bloß mechanisch, weil sie mit den Worten weder Begriffe noch Gefühl verbinden. Der Schauspieler aber muß sein Gefühl mit jenem des Verfassers zusammenschmelzen, mit jedem wörtlichen Ausdrucke den Abdruck fremder Empfindungen verweben, dieses kostet Nervensaft und Geistesarbeit. Die Schauspieler haben daher die schmeichelnde Hofnung, von den Krankheiten der Gelehrten, von ihrer Nervenschwäche heimgesucht und geplagt zu werden ...

Der natürliche Abdruck der Leidenschaften auf der Schaubühne hinterläst bei dem Schauspieler eine gewohnheitliche Leichtigkeit und Neigung zu denselben ausser der Bühne ...

Nebst der vorzustellenden Leidenschaft naget auch untadelhafte Ruhmsucht an der Empfindsamkeit des meisterlichen Schauspielers ...

Aus diesen Quellen, liebster Kosmas! wird es nun leicht seyn, die Lebensart und die Speiseordnung zu bestimmen, welche der gute Schauspieler zu befolgen hat, wenn es ihm daran gelegen ist, bei seinem harten Berufe, die zu Seelengeschäften so nöthige Gesundheit zu erhalten. Der Schauspieler muß dahero

1. überhaupt alle Gattungen von Schwelgereien meiden.

2. Nach einer heftigen Rolle muß er dem Gefühl der Entkräftung, und dem Bedürfnisse, sich zu stärken, nicht zu viel trauen, sonst überladet er den Magen, und störet den Schlaf, welcher für Leibes- und Seelenentkräftigung das beste Kraftmittel ist. Eine gute Fleischsuppe mit geröstetem Weisbrod und dem Gelben von einigen frischen Eiern, ein Stück gebratenes zartes Fleisch, ein gutes Glas Wein mit gut gebackenem Weisbrod, sei das ganze Nachtessen. Gekochtes Obst ist selten dienlich, und macht Säure im Magen. Alle Gattungen Sallat sind schwachen Mägen ungesund, statt dessen dienet zeitiges Obst mäsig gegessen.

3. Das beste Frühstück für Schauspieler ist, im Winter, eine gute Suppe von Zwieback und Fleischbrühe; eine Tasse Choccolate ohne Gewürz. Im Sommer Schwalbacher oder Pirmonterwasser mit frisch gemolkener ungesottener Kuhmilch, und etwas abgeriebenen Citronzucker. Zeitiges Obst im Sommer und Spatjahr mit gut gebackenem Weisbrod, ist ebenfalls ein sehr nützliches Frühstück für den gesunden Schauspieler.

4. Das Mittagessen kan aus einer guten mit Reiß, Sagokörner, Perlengerste, Habermehl, Zwiback bereiteten Fleischbrühsuppe, aus einer leichten Weinsuppe, aus Gemüsern, welche weder zu fett noch zu stark gewürzt sind, bestehen. Stark blähende Gemüser, z. B. Blumenkohl, Spargeln, Blick- und Zuckererbsen, Bohnen, Weiskraut, sind Schwermüthlingen schädlich. Ich will lieber gute Kartoffeln mit Mäsigkeit, als alle sogenannte zarte Krankenspeisen und gedämpfte Aepfel erlauben. Spargeln sind empfindlichen Nerven ganz besonders nachtheilig. Alle Generationen von Würsten,

mit den übrigen Leckerbissen von Schweinefleisch, sie mögen einheimische oder Ausländer seyn, sollen von der Tafel der Schaupieler relegiert seyn. Kalbsfüse ,Kalbshirn, Kalbsdrüsen und Gekröse können verabschiedet werden, hingegen ist gebratenes Kalb, Hammel, Rindfleisch, roth Wildpreth, Geflügel, wovon die Gänse und Enten jedoch ausgeschlossen werden, ohne scharfe Saucen erlaubt; unter den Fischen sind Forellen, Hecht und Bersch unschädlich. Die meisten Zuckerwaren sind beim Nachtisch gefährlich. Nicht mehr als drei gesunde Schüsseln sollten auf der Tafel der Schauspieler erscheinen, das übrige ist Ueberfluß, schadet dem Magen und dem Geldbeutel, Milchspeisen, wozu keine Butter kömmt, z. B. Reißbrei, Kinderbrei mit ein wenig Zucker und Zimmet, sind erlaubte Schüsseln, nach den Milchspeisen darf man jedoch keinen andern als süsen Wein trinken. Alles Back- und Taigwerk, z. B. Pasteten, Torten sind unverdaulich. Guter Caffee nach dem Essen ist jenen erlaubt, welche kein Zittern, keine Bangigkeiten und Schlaflosigkeit darnach spüren.

5. Warme Getränke sind überhaupt dem schwachen Magen schädlich. Am Tisch ist reines Bronnenwasser, mit oder ohne Wein dienlich. Der rothe Wein ist für schwache Mägen nützlicher als weiser starker Rheinwein. Fremde Weine, der Burgunder ausgenommen, sind meistens schädlich. Sobald man nach getrunkenem Wein Sodbrennen oder saures Aufstosen, üble Laune, Zornmüthigkeit und Zanksucht spürt, so ist derselbe gänzlich zu meiden. In diesen Fällen ist Schwallbacher Wasser der beste Trank. Im Sommer sollte der Schauspieler seinen Trank in Eiswasser stellen. Nichts stärket den Magen und die Nerven besser als Eis. Gefrornes von Mandeln, von Milch, von Himbeersaft, von Choccolate sind die einzigen gedeihlichen Leckerbissen.

6. Ruhiger Schlaf ist Balsam für die Nerven der Theatermartirer. Kalte Schlafzimmer sind stärkender als eingeheizte. Nächtliches Wachen ist ausserordentlich schädlich. Niemals soll der Schauspieler auf dem Rücken liegend schlafen, weil alles, was entkräftet, schädlich ist.

7. Reitende und fahrende Bewegungen in freier, mit der Ausdünstung blühender Ackerfelder angefüllter Luft, oder auch bei heiteren Wintertägen, ist für Schauspieler Lebensbalsam. Statt das Geld mit dem Kartenspiel zu verpassen, dabei das Geblüt zu erhizen, und das Gallenbläsgen zu überladen, wär dasselbe viel besser an das Reiten und Fahren angewendet.

8. Die Beschäftigung des Gedächtnisses bei vollem Magen ist gefährlich.

9. Kalter Trunk nach einer heftigen Rolle, wobei die Seele tobte, und der Leib schwizte, ist schädlich, der Schauspieler halte im Winter die Füse warm, und schlafe nie mit gar zu viel eingehülltem Kopf.

10. Das kalte Waschen im Sommer am ganzen Leib, in den Augenblicken, wo der Körper nicht erhizet ist, stärket ungemein die Nerven. Kalte Fußbäder sind nach heftiger Anstrengung des Kopfes, sehr gedeihlich, besonders wenn man ein spannendes ziehendes Kopfweh und Brennen in den Augen fühlet. Wenn es die Haare zulassen, sollte sich der Schauspieler angewöhnen, täglich einige mal, den Kopf mit kaltem Wasser zu waschen.

11. Die Vermählungen ohne priesterliche Einsegnung, alle übrigen Thorheiten der Wollüstlinge sind schleichendes Gift für den Schauspieler. Man lache nicht über diese Anmerkung; sie ist reine unumstößliche Wahrheit. Eine gute Dosis Religion und gesunder Philosophie, sollten, wie es leicht möglich ist, zwei Herzensfreunde und Begleiter aller Hagenstolzen seyn. Die Vorschriften der christlichen Religion sind schon deswegen verehrungswürdig, weil sie die herrlichsten Gesundheitsregeln sind.

12. Der Schauspieler benuze die Ruhestunden, entfernt von allen Ausschweifungen, mit Lesen solcher Bücher, die sein Herz ermuntern, ohne den Kopf anzugreifen. Er wähle sich solche Gesellschafter, die keine Wollüstlinge, aber aufgeweckte Geister, philosophische Köpfe und Menschenkenner sind.

...Wollte man den Krankheiten der Schauspieler noch besser vorbeugen, so sind folgende Maaßregeln zu ergreifen:

1. Die Schaubühne müßte wenigstens jährlich zweimal, drei bis vier Wochen lang, geschlossen bleiben. Das Früh- und Spathjahr müßte dazu bestimmt werden.

2. Diese Ruhewochen muß der Schauspieler nicht zu Ausschweifungen, sondern zur Erholung seiner erschöpften Lebenskräfte, anwenden, gesunde Landluft geniesen, mäsig essen und trinken, durch Spaa- oder Pirmonterwasser, etwa durch Gebrauch kalter Bäder seine Nerven stärken.

3. Vorbeugungsaderlässe und Laxirmittel muß der Schauspieler meiden, sie schwächen die Nerven und dörfen nur im äussersten Nothfall zur Hülfe genommen werden.

4. Eben diese Ruhewochen sollten mit Reiten, Fahren, und sonstigen ehrbaren Belustigungen benuzet werden. Durch diese Vorbeugungsmittel würde die Schaubühne mit blühenden Liebhabern und bezaubernden Musentöchtern, mit kernhaften Helden und männlichen Vätern, überhaupt mit gesunden Schauspielern und Spielerinnen versehen werden.

Nicht Schicksal genug ist es für die Schauspieler, daß seine Gesundheit durch das Spielen selbst abgerieben und geschwächet wird; oft sind dieselben noch der Gefahr ausgesetzt, sich durch schädliche Schminken und Farben Krankheiten zu zuziehen. Die Römer schmierten den Jupiter mit Menninge (minium) nur auf ihre Festtäge, ihre Triumphatoren beim feierlichen Einzug, um sie desto ansehnlicher zu machen; aber der Schauspieler ist beinahe täglich im Fall, sein Gesicht mit Farben zu verunstalten, um den Zuschauer desto besser zu täuschen.

Wir wollen, liebster Freund! zum Besten dieser bedaurungswürdigen Menschenklasse die Farben bestimmen, womit sie sich wenigstens ohne offenbaren Schaden ihrer Gesundheit mahlen können.

Alle Gattungen weiser Schminke, welche aus Quecksilber und Blei bereitet werden, sind der Gesundheit schädlich.

Das feinste mehrmal abgewaschene venetianische Bleiweis ist jedoch weniger schädlich, wenn man zuvor die Haut mit einer Salbe, welche aus zwei Loth Jungfernwachs, eben so viel Rosenpomade, und ein halb Loth Spermaceti bereitet ist, wohl einschmieret.

Unschädlich ist das Wismuthpulver (magisterium marcasitae), jenes von Austernschaalen, feine oftmal geschlemmte Kreide, Störkmehl, und feiner weiser Bolus.

Zur rothen Schminke können die sogenannten Schminkläppgen, Zinnober, eingetrocknetes Färberroth, Ochsenzungenwurzel, Kermesbeerensaft, ferner Kugellack und Coccinellenschminke sicher gebraucht werden; der Menning, womit die römischen Sieger ihr Gesicht beschmierten, ist unsicher. Ueberhaupt ist es rathsam, vor dem Auflegen jeder Schminke, vorher die Haut mit der obigen Salbe einzusalben.

Gelbe Farben können von Gelbwurz, Süßholz und Safransaft gemacht werden.

Graue schlesische Erde, oder auch gebrannte Schaalen von Aprikosenkernen mit feiner Kreide gemischt, ist eine sichere graue Farbe.

Braune Farben werden aus Eisensafran oder Rose am Besten bereitet.

Zur blauen Farbe ist Indig und Berlinerblau zu gebrauchen.

Die schwarze Farbe endlich kan aus gebranntem Stopferholz, oder aus den Schaalen der Aprikosenkerne nüzlich und unschädlich bereitet werden.

Hier, liebster Kosmas! haben sie einen unschädlichen Farbenvorrath, womit sich der Schauspieler reizende Schönheit, und heßliche Frazengesichter, ohne Schaden der Gesundheit, zulegen kann. Wie vergnügt wär ich, liebster Freund! wenn diese schriftliche Unterredung die Gesundheit eines einzigen rechtschaffenen Schauspielers wieder herstellen oder erhalten könnte. Es ist ein groses Verdienst, mein Bester! den schwermüthigen Staatsmann lachen, den Hartherzigen weinen, den Schurken rechtschaffen, den Feigen heldenmüthig, den Geizigen wohlthätig, den gefühllosen Bösewicht, gegen das Schöne, das Reizende der Tugend, wieder empfindsam zu machen; alle diese Zauberkraft liegt auf Unkosten seiner Gesundheit in dem Meisterspiel eines empfindsamen Schauspielers. Die weisesten Gesezgeber Griechenlands haben sich dieser Mitarbeit an den Sitten, zum Besten des Staates bedienet ...

# BESPRECHUNGEN

## „DAS NEUE SALZBURGER FESTSPIELHAUS"

Von Heinz Kindermann (Wien)

*(Zur gleichnamigen Publikation anläßlich der Eröffnung: 26. Juli 1960, hgg. im Auftrag der Republik Österreich, des Landes Salzburg und der Landeshauptstadt Salzburg von Luis Grundner, Karl Iser und Wilhelm Schaup, im Residenz-Verlag Salzburg, 1960, 160 Seiten, 135 z. T. farbige Abbildungen und Pläne.)*

Da nun das vieldiskutierte neue Salzburger Festspielhaus zum erstenmal in Funktion trat und dabei — soweit es sich um Akustik, Bühneneinrichtung, vielseitige Verwendbarkeit der Bühne, Zweckmäßigkeit und ästhetische Schönheit des Zuschauerraumes handelt — alle Hoffnungen weit übertraf, ist es doppelt dankenswert, daß die Schöpfer und Verantwortlichen dieses für Jahrhunderte bestimmten Bauwerks eine Gedächtnisschrift veröffentlichten, die den Werdegang nicht nur dieses Hauses, sondern überhaupt der Salzburger Festspiele und der für sie in den einzelnen Entwicklungsstadien entworfenen Raumgestaltungen an uns vorüberziehen läßt.

Das großformatige, reich illustrierte Gedenk-Werk setzt mit dem unvollendet gebliebenen Porträt Mozarts ein, das 1782 der Burgschauspieler Joseph Lange entwarf. Der Text wird mit einem Rückblick auf die Salzburger Opernaufführungen des 17. Jahrhunderts und auf das Benediktiner Theater des gleichen Zeitalters eingeleitet. Das Salzburger Rokoko-Theater des 18. Jahrhunderts und die zielbewußte Salzburger Mozartpflege des 19. Jahrhunderts werden sehr beredt geschildert bis zu dem Augenblick (1887), in dem Hans Richter vorschlug, Salzburg möge zu Ehren seines großen Sohnes alljährlich Mozartfeste veranstalteten, und in dem die alterprobten Theaterbaumeister Helmer und Fellner nach Bayreuther Vorbild 1890 den Entwurf für ein auf dem Mönchsberg zu errichtendes Festspielhaus vorlegten. Leider kam es damals noch nicht zu diesem Bau. Wohl aber gab es im Lauf der Jahre in Salzburg hervorragende Mozartfeste mit Mozartaufführungen, die die Wiener Oper mit ihren besten Kräften bestritt.

Sodann schildert die Festschrift, wie inmitten des ersten Weltkriegs die viel weiter ausgreifende Festspielidee und der Plan zu einem Festspielhaus von Gehmacher und Damisch neuerlich aufgegriffen wurden; und wie nun Reinhardt, Richard Strauss, Hofmannsthal, Schalk und Roller die grundlegenden Ideen ausarbeiteten. (Leider ist der Name von Hermann Bahr nicht genannt, wiewohl er es war, der Reinhardt als erster für Salzburger Festspiele gewann. Vgl. H. Kindermann, Hermann Bahr. Ein Leben für das europäische Theater, Wien 1954, S. 62 f.) Und nun wird Etappe für Etappe der ebenso ruhmreiche wie schmerzensreiche Aufstieg von der ersten „Jedermann"-Aufführung über Poelzigs unausgeführt gebliebenes Monumentalprojekt zu Hütters und Holzmeisters ersten Festspielbauten (1925/26) nachgezeichnet. Der Wandel und die Anreicherung der Programme, das Eingreifen und Mitwirken von immer mehr erlesenen Kräften des In- und Auslandes bis zum Beginn des zweiten Weltkriegs werden sachgetreu und anschaulich geschildert.

Der Neueinsatz der Festspielbemühungen seit 1945 wird schließlich zur Ouvertüre all der Begründungen für die Errichtung des neuen Festspielhauses nach Holzmeisters Entwürfen. Die ideellen Beweggründe werden ebenso erläutert wie die räumlichen

Gegebenheiten. Wir werden Zeuge des Werdeprozesses vom ersten Konzept bis zum fertigen Bau. Alle Stadien der Architekten- und Ingenieursarbeit erleben wir an Hand präziser Darlegungen mit — bis uns schließlich das vollendete Bauwerk mit seinem bekenntnishaften, von Prof. P. Michels verfaßten Leitspruch: „Sacra camenae domus / concitis carmine patet / quo not attonitos / numen ad auras ferat" (Der Muse heiliges Haus steht Kunstbegeisterten offen / Als Entflammte empor trage uns göttliche Macht") als neues Denkmal österreichischer Kunstgesinnung entgegentritt.

Das für den Theaterwissenschaftler Wichtigste sind natürlich die zahllosen, teils farbigen, Abbildungen und Pläne, die zur Interpretation und zum Vergleich mit analogen Bauten einladen. Das „Gesicht" des neuen Hauses wird da offenbar, seine — gottlob — das alte äußere Profil Wahrende der Fassade, sein in brauner Holztäfelung, lila Sitzbezügen und blaugrauen Umrahmungen gehaltener Zuschauerraum mit der inzwischen schon berühmt gewordenen vollendeten Akustik, alle die monumentalen Aufgänge und Wandelhallen (in letzteren viel Holzgestänge), alle die Kunstwerke moderner und modernster (also umstrittener) Maler und Bildhauer, die hier Aufstellung fanden — all dieser Zusammenklang vieler künstlerischer Bemühungen zu einem lebensfrohen, stolzen und weltgültigen Ganzen erleben wir im Durchblättern und Erfassen dieser meist ausgezeichnet aufgenommenen Bilder. Die Pläne und Zeichnungen aber lassen in die Werkstatt derer sehen, die hier jahrelang an der Arbeit waren.

Es ist eine instruktive Festschrift, die uns da beschert wurde, würdig des Baudenkmals, dem sie gilt, würdig des geschichtlichen Augenblicks, dem diese neue Schöpfung ihre Urstände verdankt, und würdig der Männer, in deren Idee und durch deren Hilfe dieses Zeugnis weltoffener österreichischer Kunstübung erwuchs.

## DREI GRUNDFRAGEN DER THEATERWISSENSCHAFT

Von Heinz Kindermann (Wien)

*(Zu: Atti del II° Congresso Internazionale di Storia del Teatro a cura del Centro Italiano di Ricerche Teatrali, Venezia Iuglio 1957, Rom, De Luca Editore, 1960, 379 Seiten und 10 Bildtafeln).*

Nun, da wir eben daran gehen, für 1961 den nächsten Weltkongreß für Theaterforschung, diesmal in Paris, vorzubereiten, erscheint, dank italienischer Munifizenz, das Protokoll des im Juli 1959 in den herrlichen Räumen der Fondazione Cini in Venedig stattgefundenen Internationalen Kongresses für Theatergeschichte in einem drucktechnisch ausgezeichnet ausgeführten, stattlichen und gut bebilderten Band. Da auch die Diskussionen mit berücksichtigt wurden, ergibt sich ein sehr lebhaftes Bild von den überaus anregenden und für die Teilnehmer aus zwanzig Staaten Europas, Amerikas und Afrikas überaus aufschlußreichen, einander in vielen Punkten ergänzenden Verhandlungen.

Drei Grundfragen wurden von der Kongreßleitung gestellt. Jede von ihnen wurde von den Repräsentanten der verschiedensten Länder beantwortet. Die erste Grundfrage hatte zum Ziel, zu klären, welcher Methoden sich die Thaterwissenschaft in den einzelnen Ländern bedient. Der Reihe nach erläuterten die Repräsentanten Österreichs und Finnlands, der Deutschen Bundesrepublik und Jugoslawiens, Frankreichs und Großbritanniens, Italiens und Rumäniens, der Vereinigten Staaten, Norwegens und der Tschechoslowakei die Arbeitsverfahren, die Richtlinien und die methodischen Hilfsmittel, deren sich die Theaterwissenschaft in den betreffenden Ländern bedient. Begreiflicherweise waren die Aspekte recht verschieden. Neben geistesgeschicht-

lichen Verfahrensweisen gab es auch rein deskriptive, neben ästhetisch betonten auch Gangarten, die das folkloristische Element besonders akzentuiert herausarbeiteten. In einem freilich waren sich alle diese Referenten einig; darin nämlich, daß das theatralische Kunstwerk aller Gattungen zu den wesentlichsten Kulturleistungen eines Volkes gehört und daß es deshalb intensivster Forschungen würdig ist, insbesondere auch im übergreifenden Sinn der vergleichenden Theaterforschung und einer wechselseitigen Erhellung im Kulturkontakt der Völker.

Die zweite Grundfrage befaßte sich mit der Einwirkung der Commedia dell'arte auf das Theaterleben der einzelnen Völker und mit dem Weiterleben des Commedia-dell'arte-Geistes bis zum heutigen Tag. Mit einemmal wurden da die kreuz und quer durch Europa führenden Wechselströme zwischen dem italienischen Theater und dem Österreichs, Rumäniens, Polens, Englands, Deutschlands, Dänemarks, Frankreichs, Amerikas und Jugoslawiens sichtbar. Das Kennzeichnende ist dabei, daß es um ein wechselseitiges Geben und Nehmen geht und daß, wie die Referenten deutlich zeigen konnten, jede Nation mit dem südländischen Erbe etwas ganz anderes begann, weil in jede Umformung auch das Menschenbild, das Lebensideal und die Lebensformen des aufnehmenden und verarbeitenden Landes einflossen.

Die dritte Grundfrage war dem Thema gewidmet: Funktion des Tanzes und der Musik im zeitgenössischen Theater. Zu diesem Thema, das charakteristisch ist für die Sprechtheater-Inszenierung von heute, meldeten sich relativ wenige Sprecher. Aber diese wenigen, die aus England und Österreich, aus Italien, Rumänien und USA herkamen, hatten viel Neues zu berichten. Sie zeigten ja nichts Geringeres als den Umwandlungsprozeß, der heute mit der Sprechtheaterinszenierung sich vollzieht. So gab es denn gerade bei diesem Thema eine besonders rege Diskussion. Überhaupt zeichnete sich der ganze Venezianische Kongreß durch lebhafte Teilnahme auch der Besucher aus, die nicht selbst als Referenten in Erscheinung traten. Wenn aus dem Protokoll hervorgeht, daß im Verlauf der Tagung allein in den Diskussionen dreißig Sprecher einhundertsechsmal das Wort ergriffen, dann ist damit der geistige Austausch angedeutet, um den es da in oft recht hitzigen wissenschaftlichen Debatten ging. Es gab vielerlei Grundsatz-Erklärungen zur Theaterforschung und daneben so wichtige, den bisherigen Forschungen widersprechende, also zur Auseinandersetzung aufrufende Darlegungen wie die des kürzlich verstorbenen italienischen Theaterforschers A. G. Bragaglia über das Verhältnis Goldonis zur Commedia dell'arte.

Man darf deshalb die Ergebnisse des Venezianischen Kongresses, die sich im vorliegenden Band spiegeln, herzlich willkommen heißen. Die kommende Forschung wird sich mit ihnen noch oft auseinandersetzen und dabei dankbar den Protokoll-Druck benützen müssen. Dies auch wegen der ausgezeichneten Illustrationen, die insbesondere den Commedia-Szenen der Trausnitzer Narrentreppe, aber auch den Wandgemälden in Schloß Böhmisch-Krumau (Krumlov) gewidmet sind.

*Inhalt. Fortsetzung von Umschlagseite 2*

Seite

Das Theater in New York. Von Klaus Werner (New York) ..... 221
Zur Entwicklung des amerikanischen Musicals. Von Ewald G. Binder (Wien) ..... 232
Das mexikanische Theater. Von John D. Mitchell (New York) ..... 242
Ein neu gefundenes Lustspiel von Menander. Von Karl Mras (Wien) ..... 249
Theaterfeste der Medici. Von Alois M. Nagler (New Haven). Mit Tafel IX und X .... 254
Neue Theaterkupfer aus der Werkstatt von Martin Engelbrecht. Von Hellmuth Vriesen (München). Mit Tafel XI und XII ..... 276

Das Porträt

Hans Rehfisch †. Von Hermann Wanderscheck (Berlin) ..... 280

Institute / Kongresse / Ausstellungen

Das neue Theatermuseum in Amsterdam. Von Heinz Kindermann (Wien) ..... 285
Wiener Theaterwissenschaftliche Dissertationen 1956—1959 ..... 286
Jahrbücher der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung ..... 287

Schatztruhe

Medizinische Weisheiten des 18. Jahrhunderts. Von Margret Dietrich (Wien) ..... 288

Besprechungen

Das neue Salzburger Festspielhaus. Hrsg. von L. Grundner, K. Iser, W. Schaup (H. Kindermann) ..... 294
Atti del II° Congresso Internazionale di Storia del Teatro (H. Kindermann) ..... 295

---

DIE MITARBEITER VON HEFT 3

Ewald G. Binder, Wien, IV., Victorgasse 12a.
Walther Karsch, Berlin-Nikolassee, Klopstockstraße 37.
Prof. John D. Mitchell, Manhattan-University, New York.
Univ.-Prof. Dr. Karl Mras, Wien, XVIII., Thimiggasse 25.
Prof. Dr. Alois M. Nagler, Yale University, New Haven, USA.
Dr. Hans Joachim Schaefer, Dramaturg am Staatstheater Kassel, Kassel, Friedrich-Ebert-Straße 152.
Dr. Ida Shaw-Mannaberg, Wien, I., Rathausplatz 8.
Dr. Hellmuth Vriesen, Kustos am Theatermuseum München, München 22.
Dr. Hermann Wanderscheck, Berlin-Charlottenburg 9, Westendallee 122.
Direktor Klaus Werner, Co-Producer Dramarena Studios, 6305 Boulevard East, West New York, NY.

BENNO VON WIESE

# Friedrich Schiller

2. Auflage 1959. XXIII, 867 Seiten gr. 8°. Leinen mit Schutzumschlag DM 38.50

---

DR. ERWIN LAATHS schreibt in »Der Mittag« (Düsseldorf) am 31. März 1959:

»... Benno von Wiese ist der Typ des modernen Gelehrten, der gleichzeitig Schriftsteller und künstlerischer Darsteller ist. Sein Schiller-Buch geht nicht nur sorgfältig den verschlungenen Wegen des persönlichen Lebens, sondern auch den Einwirkungen der Epoche des Dichters nach. Zum erstenmal wird hier Schiller nicht bequem vereinfacht etwa als der Dichter, der ›außerdem‹ noch befähigt war für die Geschichtsschreibung und Philosophie, sondern die Dreieinigkeit in seinen schöpferischen Talenten erscheint so, daß sich das Dichterische offenbart in der Geschichtsschreibung und in der philosophischen Abhandlung. Andererseits erscheint der Historiker im Dichter und Philosophen, der Philosoph im Dichter und Historiker. Benno von Wiese legt überzeugend und zuweilen überraschend, oft original, jedoch nicht eigentlich originell, dar, wie sich diese Dreieinigkeit als Einerleiheit schon früh zeigt: in den Beeinflussungen Schillers durch die Umwelt, in seiner produktiven Antwort auf das Zeitalter.

... Natürlich ist die ältere und die gegenwärtige Schiller-Forschung gewissenhaft berücksichtigt. Das geschah in einem Umfang, daß mit Benno von Wieses ›Friedrich Schiller‹ die vorhergegangene Sekundärliteratur im allgemeinen als erledigt, weil verarbeitet angesehen werden kann. So, wie sich heute die Situation der einschlägigen Forschung anläßt, dürfte kaum damit zu rechnen sein, daß in absehbarer Zeit dieses Standard-Werk überholungsbedürftig oder gar ersetzbar erscheint ...«

J. B. METZLERSCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG
STUTTGART